ANTONIO TABUCCHI

Autobiografías ajenas

Poéticas a posteriori



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

AUTOBIOGRAFÍAS AJENAS

POÉTICAS A POSTERIORI

ANTONIO TABUCCHI



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Título de la edición original:
Autobiografie altrui, Poetiche a posteriori

Edición en formato digital: noviembre de 2022

Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4551-8

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

a Zé, a priori

Primero se crea la obra, y solo después se reflexiona sobre ella. Y es una actividad ociosa y egoísta que no es de utilidad alguna y que a menudo conduce a falsas conclusiones.

JOSEPH CONRAD

POST- PREFACIO

(DESPUÉS, POR LO TANTO ANTES)

«… numerosas misivas de lectores y lectoras, a propósito de Se *está haciendo cada vez más tarde*, según los cuales yo he contado su historia, porque se han reconocido en esta o aquella carta. Y hasta ahí, pase. Es inútil que te encomiendes a la llamada "autonomía del texto" o a ciertas ocurrencias geniales de Gadda: la literatura siempre será un espejo donde reconocerte, si te buscas o, sobre todo, si no te queda otra salida. Pues resulta que un señor, un investigador en el campo de la medicina, me parece, que vive en los Estados Unidos y que asegura haberme conocido en Genova hace veinte años, ha escrito una carta al director de cine Fernando Lopes en la que afirma que su figura (la de él, el médico) fue supuestamente la que me sirvió para el personaje de Spino, aunque haya rebajado su nivel social y profesional. Pero Spino, en realidad, sigue diciendo, soy yo, porque embutí en su piel mi yo mismo de entonces, un hombre de un pesimismo fúnebre, prácticamente nihilista, carente de teorética y, sobre todo, sin ideales ni esperanzas. Sé ya lo que me responderás: y el propietario de la Tabaquería se ha sonreído.[1] De acuerdo, pero a ese señor le diría de buena gana que si Spino soy yo, pero en el fondo se reconoce él, pues bien, no solo es verdad que cuando escribimos el Yo es otro, como se nos enseña. Es otro también él, por fin, y que no se lo tome demasiado a mal: alguien le ha hecho cambiar de piel, por una vez en la vida. Vida que será todo lo brillante que se quiera, satisfactoria y de primera clase, pero eso no elimina la monotonía. Yo le he hecho viajar en tercera clase, aunque no sea más que unas cuantas páginas, pero gracias a mí ha vivido una experiencia que tal vez no hubiera vivido en toda su vida. En definitiva, una autobiografía ajena, si puedo decirlo así, hecha por un lector mío, que a su manera es una poética a posteriori también, y a la que desde luego no quiero dejar escapar, porque se merece su propio puesto entre estas poéticas mías a posteriori tendencialmente ilógicas, carentes de deontología, cargadas de falsas memorias y falsas voluntades, mensajeras de un sentido que nos esforzamos patéticamente en dar después a algo que ha sucedido

antes. Verás: hipótesis vagabundas, nómadas y sobre todo arbitrarias, para las que no es plausible filología alguna. Y que son por encima de todo un pretexto para hablar de libros ajenos. Creo que es este el sentido de las páginas que te mando, páginas que tienen el valor que tienen, aparte del que pueda tener la mentira, por voluntaria o involuntaria que sea. Porque la mentira no deja de tener, en cualquier caso, cierta utilidad: sirve para definir los confines de la verdad.»

ANTONIO TABUCCHI, *Carta a un amigo*

ACERCA DE «RÉQUIEM»

Voces imaginarias y amadas
de aquellos que murieron o de aquellos que están,
como los muertos, perdidos para nosotros.
A veces nos hablan en sueños;
a veces, en su imaginación, las oye el
pensamiento.
Y, con su sonido, retornan por un instante
ecos de la poesía primera de nuestra vida,
como música que en la noche se extingue lejana.

KONSTANTINOS KAVAFIS, *Voces*
(trad. de P. Bádenas de la Peña)

hete aquí salir de la oscuridad
que te retenía, padre, erguido entre fulgores sin chal ni gorrito…

EUGENIO MONTALE, *Voz llegada con las fojas*

UN UNIVERSO EN UNA SÍLABA

VAGABUNDEO EN TORNO A UNA NOVELA

1. CIRCUNSTANCIAS Y LUGARES DE LA ESCRITURA

A principios de enero de 1991 hice un viaje a París. Llegué por la noche y me acomodé en un hotelito de Saint-Germain-des-Prés. Tras una rápida cena me fui a dormir. Mi estancia preveía compromisos profesionales a primera hora de la tarde, mientras que las mañanas estaban a mi disposición.

Así que al día siguiente, nada más levantarme, decidí ir a dar un paseo por la ciudad. Encontré París curiosamente tranquilo y discreto, sin el ir y venir ni la vivacidad habituales: hasta en los cafés había pocos clientes. Cogí un autobús que me llevó al Marais, con la intención de ir a saludar a un amigo que vivía allí; pero no se me había ocurrido llamarlo por teléfono y así, cuando toqué a su puerta, no lo encontré en casa. Di una vuelta por las callejuelas del barrio y entré en un pequeño bistrot en la Rué du Roí de Sicile y me senté en una mesa. Pedí un café al camarero, un hombre no muy joven ya y de aspecto cordial. En aquel momento, en el local no había clientes. Me acordé de una cosa. Así que saqué del bolsillo la libreta que siempre llevo conmigo, puesto que sé bien, después de tantos años dedicados a la escritura, que una historia puede llegarte de repente, y si no tienes el instrumento para aferraría, para esbozarla al menos, puede alejarse con la misma facilidad con la que llegó.

2. EL SUEÑO DE LA NOCHE PRECEDENTE

La noche de mi llegada a París había tenido un sueño que se desvaneció al despertar pero que ahora, en aquel bistrot, me volvió a la mente con la nitidez propia de los sueños que afloran otra vez al estado de conciencia cuando uno cree ya haberlos olvidado. Era un

sueño perturbador. Había soñado con mi padre.

Mi padre había muerto siete años antes como consecuencia de una grave enfermedad, un cáncer de laringe. Fue operado en una clínica de su ciudad. La operación salió bien, al menos técnicamente, pero a causa de toda una serie de complicaciones postoperatorias su convalecencia en el hospital acabó de manera desastrosa. El día previo al alta, por un imperdonable error, los médicos de la clínica, al introducirle por la garganta un tubo que debía servir para alimentarlo, le perforaron el esófago. El tubito, tras atravesar el mediastino, penetró en uno de sus pulmones y le dejó moribundo. Del penoso periodo que mi padre pasó en el hospital, aquel día fue indudablemente el más penoso de todos y está tan profundamente impreso en mi memoria que nada podrá borrarlo jamás.

Muy penoso fue también el verano que siguió. Puesto que el esófago perforado, al cicatrizar, había creado una adherencia que impedía la deglución, mi padre debía ser alimentado mediante una sonda que le entraba en el estómago a través del costado derecho. Sin una anastomosis, es decir, una reconstrucción del esófago deteriorado, no viviría mucho. Se trataba, en todo caso, de una operación bastante delicada y de desenlace incierto, que se topaba con el escepticismo de los médicos a los que yo interpelaba. Hablé de ello con un amigo de la universidad de una ciudad donde yo daba clases por entonces, un cirujano de notable fama, acostumbrado a ser llamado para delicadas intervenciones incluso por hospitales americanos y, sin embargo, disponible como lo son las personas de valía. Aceptó, haciéndome partícipe de los riesgos de la empresa, por otra parte indispensable. También mi padre aceptó. Se intentó lo imposible y el resultado fue positivo. A principios del invierno, mi padre volvió a vivir. Pudo retomar su ritmo cotidiano y llevar una vida más o menos normal.

3. LA LARINGE O GLOTIS

En las enciclopedias médicas corrientes, la laringe es definida de la siguiente manera: «Órgano hueco semirrígido formado por varios cartílagos unidos entre sí por ligamentos y músculos, y revestido en su interior por una mucosa. Por la parte superior comunica con la faringe, y por la parte inferior, con la tráquea. Sus funciones principales son: la respiración; la separación de la entrada del aparato digestivo (esófago) respecto a la del aparato respiratorio (tráquea) a través de la epiglotis; la fonación, es decir, la formación de sonidos. Los sonidos se producen mediante el paso del aire a través de la laringe, mientras la posición de las cuerdas vocales varía como

consecuencia de las contracciones de los músculos predispuestos para modificar las dimensiones de la apertura de la laringe, o glotis, y el grado de tensión de las propias cuerdas.»

4. EL SILENCIO

Mi padre había retomado pues una vida prácticamente normal. Sin embargo, la operación quirúrgica le había dejado una mutilación, puesto que el avanzado estado de la enfermedad había conllevado la extirpación total de la laringe. En otros términos, aquel pequeño órgano hueco semirrígido formado por cartílagos, músculos y, sobre todo, por cuerdas vocales, a través del cual se produce la fonación, ya no existía. Mi padre ya no podía hablar.

Mi padre vivió de todas formas una vida normal durante dos años aproximadamente, hasta que la enfermedad se manifestó de nuevo, en términos irreversibles esta vez. Habíamos resuelto la dificultad objetiva de la comunicación entre nosotros de manera bastante sencilla. Naturalmente, utilizamos todas las formas de semiología corpórea de las que disponen los seres humanos, provista de significados y mensajes específicos, que van desde la mirada a los gestos, al apretón de manos, al abrazo, etcétera. Sin embargo, para la formulación de mensajes más complejos, que exigen una forma de lenguaje estructurado, recurrimos a una simple «pizarrita mágica», de esas que utilizan los niños, sobre la que se puede escribir y borrar rápidamente.

Lo cierto es que, aunque mi padre no hablara, su oído era perfecto: por lo tanto, aunque él se viera obligado a escribir, yo hubiera podido hablarle, dado que podía oírme. Y en efecto, durante nuestras primeras «conversaciones», yo le hablaba, y él me respondía con la pizarrita. Pero poco a poco, sin darme cuenta, me puse yo también a usar aquella pizarra. No sé bien por qué ocurrió. Tal vez temiera que el hecho de utilizar mi voz subrayara su mutilación. Fuera como fuese, fui yo quien me adecué a él y a su medio de comunicación.

Durante dos años y medio dialogamos pues en silencio, a través de la superficie de la pizarrita. Solo ahora advierto con estupor que él no me escribió jamás la pregunta que lógicamente hubiera podido hacerme: «¿Por qué no hablas, tú que puedes hacerlo?» No me lo preguntó: aceptó mi complicidad, como yo acepté la suya. Pero lo importante, en orden a lo que me dispongo a afirmar, es que ambos estipulamos pasar de un sistema de comunicación a otro sistema de comunicación: pasamos del plano de la oralidad al plano de la escritura.

5. LA VOZ

Tengo que decir también que, en aquel momento, esa forma de comunicación escrita me pareció normal, o natural: no me percataba, dicho de otro modo, de la ausencia de voz por parte de mi padre, porque su presencia física, su «estar ahí», compensaba la ausencia de su voz. Solo más tarde empecé a darme cuenta de esa ausencia de voz: cuando su presencia física dejó de estar ahí. Comprendí que con el tiempo el recuerdo de su rostro, es decir, cuanto mi memoria había retenido de su aspecto visible, se desvanecía poco a poco, y que me costaba gran esfuerzo enfocar su imagen. Para reavivarla, tenía que recurrir a la imagen fotográfica: pero las fotografías que poseía de él no eran de los últimos años de su vida, pertenecían a épocas anteriores. Por el contrario, su voz (algo extraño para mí, que siempre he creído tener una buena memoria visual) era extremadamente precisa en mi recuerdo. En definitiva: si para recordar una imagen perteneciente a nuestra vida pasada es necesario, como suele decirse, «cerrar los ojos», para escuchar la voz de mi padre me bastaba con «abrir las orejas», y ponerme a la escucha. Y la voz me llegaba con su tono y su timbre únicos. La imagen de mi padre, por decirlo así, pasaba a través de su voz: para evocar su figura, me hacía falta su voz.

6. EL RECUERDO A TRAVÉS DE LAS PERCEPCIONES SENSORIALES

He pronunciado la palabra «evocación», «Evocar», que significa «llamar a la memoria», es una palabra que viene del latín, de *ex vacare*, es decir, «llamar fuera»: y es sabido que la memoria pasa a través de nuestra actividad sensorial. La realidad, que percibimos con los sentidos mucho antes de que sea descifrada y elaborada por nuestras capacidades intelectuales y psicológicas, puede volver a presentarse al cabo de los años gracias a los sentidos que en su momento la percibieron: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. Evidentemente, no se presenta en cuanto «principio de realidad», sino a través de nuestras «vivencias», por utilizar la terminología del psicoanálisis: en otras palabras, a través de aquello que la digestión y la transformación que nuestro Yo individual ha hecho de ellas, es decir, a través de nuestra memoria individual. En particular, la literatura nos enseña cómo una facultad sensorial puede desencadenar la memoria, hasta constituir en ocasiones el punto de partida de la obra. Una obra literaria que atañe en efecto a las vivencias de quien la ha escrito, pero que de ninguna manera se corresponde con las

características de la autobiografía, la cual, como es sabido, participa de la objetividad, al estar fundada sobre la identidad entre la persona que comparece como autor del libro (que no es el yo narrante de la novela) y el protagonista (que, en la novela, puede ser relatado en una persona distinta de la primera). En última instancia, la obra literaria que pertenece al género «novela» puede derivarse también de la autobiografía, pero es al mismo tiempo algo radicalmente distinto. Según las indicaciones de determinada corriente crítica, acaso algo rígidas pero no por ello menos útiles, podríamos decir que la novela, en vez de establecer entre el autor y el lector un «pacto autobiográfico» (en el sentido de que el lector acepta que lo que el autor ha escrito es una autobiografía), establece lo que se define como un «pacto novelesco»: el lector sabe que lo que está leyendo proviene de las vivencias del autor, pero es al mismo tiempo consciente de que tales vivencias han sido transformadas en ficción, es decir, en una novela.

En nuestro siglo, el episodio más clamoroso y más alto, creo, de la memoria sensorial que produce una obra literaria está constituido por Proust. Toda la *Recherche* está fundada sobre la memoria del gusto de una *madeleine*. Innumerables son las obras unidas a la memoria de los otros sentidos. En cuanto al poder de la voz como suscitadora de literatura, los ejemplos son tan numerosos que merecerían una enciclopedia.

7. VOZ, SONIDO, MÚSICA

Llegados a este punto -es decir, aclarado el poder evocador de la voz, y que la evocación se basa no tanto en el «Principio de realidad» cuanto en la subjetividad de nuestras vivencias-, creo que resulta necesario establecer una serie de lazos entre la voz humana y la música. Con un emparejamiento algo arbitrario acaso, quisiera comparar la cavidad oral, que la medicina llama «laringe» o «glotis» y que produce la voz humana (en otras palabras, la fonación), con un instrumento musical de viento que produce sonidos: salvadas las debidas distancias, naturalmente. La voz humana, con su «música», goza de una especificidad que pertenece al individuo que la posee: una voz humana es esa y no cualquier otra, y no puede ser igual a la de otra persona. La voz del instrumento que produce música no tiene, como norma, esa especificidad: el sonido de una flauta o un clarinete es igual al de cualquier otra flauta o clarinete. Puede reconocerse uno frente al otro por el uso, la técnica, el estilo, el virtuosismo a los que lo pliegan la creatividad de un compositor o la sensibilidad

interpretativa de un instrumentista: al nivel, quiere decirse, de un lenguaje artísticamente estructurado, Por retomar la definición lingüística de Saussure de *langue* y *parole*, podría decir que la música de un instrumento y el lenguaje musical son el «código», es decir, el fenómeno social -la *langue*, por lo tanto-, mientras que la voz humana es, en cuanto fenómeno individual, la *parole*.

8. ORFEO

El problema de la voz pertenece a un mito antiquísimo, entre los más oscuros y cargados de símbolos de la mitología griega, el mito de Orfeo. Atestiguado desde épocas remotas, fue desarrollándose hasta convertirse en una auténtica teología en torno a la cual se ha producido una vasta literatura, en buena medida esotérica.

Las tradiciones no concuerdan sobre el nombre de la madre de Orfeo, por mucho que las más autorizadas lo consideren hijo de Calíope, la primera por dignidad entre las Musas. Como las Musas, Orfeo era originario de Tracia y vivió en los alrededores del Olimpo, donde a menudo es representado mientras canta. Es músico y poeta: toca la lira, la cítara, y usa su propia voz. Cantaba canciones tan dulces que incluso las fieras lo seguían y los árboles doblaban sus ramas a su paso. El mito más famoso relata su descenso a los Infiernos por amor hacia su mujer Eurídice, muerta a causa de la picadura de una serpiente. Inconsolable, Orfeo baja a los Infiernos armado tan solo de su voz y su instrumento: con la música y el canto aplaca a los monstruos infernales y hechiza a los dioses subterráneos. Hades y Perséfone consienten en restituirle a Eurídice, con la condición de que Orfeo ascienda hacia la luz, seguido por ella, sin darse la vuelta antes de haber abandonado el reino de los muertos. Orfeo acepta y se pone en camino. Pero, cuando casi ha llegado a la luz, le entra la duda terrible de haberse equivocado, y se vuelve: Eurídice muere por segunda vez, pero ahora Carente es inflexible, y Orfeo debe regresar solo al mundo de los vivos.

Ya he dicho que la etimología de la palabra «evocar» es *ex vocare*. Pero sabemos además que «evocar» significa también convocar a alguien del mundo de los difuntos a través de las facultades de un médium; lo que nos remite al esoterismo contenido en la misteriosa fuerza de la voz de Orfeo. «Voz» (*verbum, logos*) que es, entre otras cosas, el principio de la vida, el principio y la actividad de la creación: *In principio erat Verbum*, según el evangelio de San Juan. Y que sigue siendo la primera manifestación del ser humano: el niño sale del vientre de la madre y deja oír su voz llorando.

9. EVOCACIÓN, CONVOCACIÓN, FANTASMAS

Si la «evocación» tiene el poder de emplazar a los muertos, si gracias a las facultades mediúmnicas nos los devuelve misteriosamente, es porque, además de «evocación», es también «convocación». La imagen del difunto aparece, se materializa gracias a la voz. Vuelve a la vida: nos hallamos en presencia de un fantasma.

La voz de la poesía tiene el poder de establecer el diálogo con el fantasma. Una vez que este ha sido evocado (y convocado) por su médium, los dos dialogantes pueden abstraerse completamente de los elementos sensoriales que han hecho posible el encuentro: la voz, el tacto, la vista, el olfato, el gusto. Lo que cuenta, una vez que la convocación ha tenido lugar, es la *pura presencia* del fantasma. Esta puede tener lugar en el más perfecto silencio, en la inmanencia fantasmática que se basta totalmente a sí misma.

Sobre la pura presencia del fantasma convocado, una gran poetisa ha escrito un texto inigualable:

Conscious am I in my Chamber,
Of a shapeless friend-
He doth not attest by Posture
Nor Confirm - by Word-
Neither Place - need I present Him -
Fitter Courtesy
Hospitable intuition
Of His Company -
Presence - is His furthest license -
Neither He to Me
Nor Myself to Him - by Accent -
Forfeit Probity -
Weariness of Him, were quainter
Than Monotony
Knew a Particle - of Space's
Vast Society -
Neither if He visit Other -
Do He dwell - or Nay - know I -
But Instinct esteem Him
Immortality -[2]

10. DE QUÉ ESTÁN HECHOS LOS SUEÑOS

La historia de los sueños acompaña a la historia de los hombres. Desde que aprendió a relatarse, el hombre relata sus sueños, atribuyendo al hecho de soñar motivaciones distintas. La interpretación de las interpretaciones de la actividad de soñar podría constituir una interpretación de la civilización del hombre.

Desde los tratados de la Grecia clásica hasta *La interpretación de los sueños* de Freud, el hombre ha intentado captar el significado de su estado diurno a partir de las señales de su estado nocturno. La interpretación del sueño como «imagen significante» es aplicable tanto al pasado como al futuro de nuestra existencia: *explica* algo que ha tenido lugar en nuestra vida, o *predice* un acontecimiento que se verificará. Naturalmente, la cadena temporal del *antes* o del *después* es, en ambos casos, del todo ficticia. En el primer caso, como sucede en algunas culturas (por ejemplo, el chamanismo de los indios guajiros, por el que se ha interesado Michel Perrin), el emparejamiento entre cuanto se sueña y cuanto ha sucedido constituye la forma más elemental de un uso terapéutico del sueño, destinado a motivar la arbitrariedad y el absurdo de la realidad presentándosela al sujeto como algo prefigurado, «confiriéndole, por lo tanto, el rostro de *su* destino». En el segundo caso, como sucedía en la Grecia antigua con las palabras del oráculo, «la imagen significante no deja de ser un secreto enigmático, cuyo sentido no será comprendido hasta que sea demasiado tarde» (Giordana Charuty). Como ha observado Roger Caillois, el acontecimiento posterior tendrá que hacerse cargo, pues, de «cumplir el sueño», atribuyéndosele un valor de «débito», de «prefiguración coercitiva».

Algunos antropólogos, etnólogos y filósofos (LéviStrauss, Foucault, etcétera) han observado que el sueño adquiere un estatuto de actividad social cuando, de experiencia solitaria, su interpretación se delega en algún oniromante, chamán o psicoanalista: en este caso «no es mi destino el que yo cumplo soñando sino el de mis seres queridos, muertos o vivos, o el de mis pacientes» (Lévi-Strauss). Por otra parte, que el sueño constituye una importante actividad social queda demostrado por su influencia en la historia: se conocen sueños que cambiaron su curso (el sueño de Constantino), y sueños por medio de los cuales se intentó cambiarlo (el sueño de Escipión),

Si los sueños de los hombres han dejado sus huellas en la Historia, la literatura es riquísima en ellas. Desde el poema de Gilgamesh a la Biblia, desde Calderón a Shakespeare o a Kafka, el «derecho a soñar» -según la definición de Bachelard- acompaña a la escritura. Y tanto si los sueños lo significan todo (Freud) como si no significan nada (Caillois, y esta es también una interpretación), tanto si están hechos de materia vivida como de materia perteneciente a una dimensión «ajena», es simplemente relatándolos como la literatura, con total

libertad, los ha propuesto a sus oniromantes, es decir, a todos nosotros, a los lectores.

11. MI SUEÑO

Aquella noche, por lo tanto, había tenido un sueño que me había turbado: había soñado con mi padre.

La turbación se debía a dos motivos. En primer lugar, al hecho de que mi padre me hubiera hablado; mejor dicho, a que me hubiera hecho una pregunta absurda. Tengo que precisar que no era el sentido de la pregunta lo que me había turbado, puesto que, en la incongruente lógica de los sueños, aquella pregunta absurda me había parecido del todo plausible. Me había turbado el simple sonido de su voz. Aquella voz que, durante dos años y medio, hasta su muerte, había estado ausente y que, en aquella época, no había echado de menos, visto que me había contentado con la comunicación a través de la pizarrita, aquella voz en el sueño despertaba en mí una gran nostalgia y un profundo malestar.

El segundo motivo de mi turbación concernía a nuestras respectivas edades. En el sueño, mi padre, de pie, estaba apoyado en una cómoda, y yo estaba sentado delante de él, en la cama. Estábamos en una habitación de hotel, y yo «sabía», como se saben las cosas en los sueños, sin necesidad de explicaciones, que estábamos en Lisboa. El era un joven de unos veinte años, en uniforme de marinero, con ese aire alegre y seguro de sí mismo de ciertas fotografías juveniles suyas que he conservado. Tenía un agujero en la garganta, a la altura de la faringe, como la imagen que de él conservaba yo en la memoria antes de que muriera: y de aquel agujero espantoso salía su voz, el sonido producido por la laringe que ya no existía. Yo, por el contrario, tenía mi edad, de tal forma que hubiera podido ser perfectamente su padre. Pero no se trataba de una simple inversión de papeles: tenía la certeza de que era mi padre y al mismo tiempo la sensación de que era mi hijo, al igual que sabía con certeza que yo era su hijo y al mismo tiempo tenía la sensación de ser su padre. Y más allá de la ventana, en esa lejanía que en los sueños casi puede tocarse con las manos, se movía una figura fantasmática como si interpretara un ballet poco agraciado. Entre las líneas de fuga de una avenida de cipreses, en un prado, aquella figura llevaba un delantal de cuero de herrador. Al fondo de la avenida, minúsculo, yo divisaba un edificio desconocido en cuyas elegantes geometrías encontraba cierta estrafalaria semejanza con la clínica privada donde algunos días a la semana pasaba consulta el cirujano jefe que había operado a mi padre. Debía

de ser sin duda un jardinero; y en efecto pasaba por el prado una especie de cortacésped; solo que no era una máquina de jardinería, se trataba del aparato repugnante que yo había tenido que dejar encendido noches enteras para aspirar de la garganta de mi padre la sangre coagulada de las suturas que amenazaba con asfixiarlo.

Mi padre me hizo pues una pregunta. Yo contesté y así dio comienzo nuestro diálogo. Tras su primera pregunta (absurda, repito, pero que me pareció absolutamente lógica), me interrogó sobre las causas de su muerte, como si las desconociera. Y yo se las conté de la manera en que mis vivencias me las devolvían en la dimensión onírica.[3] En aquel momento, empecé mi monólogo acerca de su vía crucis. Es evidente que en la inconsciencia del sueño yo no estaba en condiciones de proporcionarle ninguna valoración técnico-científica de la clase que fuera. Y además, el doctor de quien hablaba no se correspondía naturalmente con ningún doctor real: para mí era un espectro, una sombra sin espesor ni identidad. No una persona: solo una *sensación*. Es probable que mi inconsciente me restituyera en el sueño el sufrimiento que la atroz estancia hospitalaria había infligido a mi padre y a la que yo había asistido; y tal vez me restituyese también la impresión, en un plano estrictamente humano y privado, que las maneras del cirujano que lo había operado habían dejado en mi subconsciente. Es posible que en ese sueño yo quisiera comunicar confusamente a mi padre que «comprender el cáncer», como le estaba diciendo, no significa solamente saber extirparlo con pericia técnica, sino también saber comprender la situación humana del enfermo y de su familia: sus expectativas, sus impaciencias, sus esperanzas, sus angustias. Comprender el cáncer, al igual que comprender cualquier enfermedad mortal, exige dulzura, paciencia, simpatía, disponibilidad, tolerancia, comprensión. *Pietas*, por decirlo con una palabra latina que no pertenece exclusivamente a la esfera religiosa, sino por encima de todo a la esfera humana. Como ha afirmado el gran físico americano Alan Lightman, «sin valores humanos la ciencia es algo vacío y peligroso. Sería un perjuicio para la ciencia del futuro seguir produciendo científicos e ingenieros que no sean otra cosa que técnicos». Por lo demás, no hace falta mucha perspicacia para comprender que con el mismo nivel de pericia científica tenemos físicos amables y físicos odiosos, ingenieros amables e ingenieros odiosos, cirujanos amables y cirujanos odiosos.

12. LAS LENGUAS DE LOS SUEÑOS

Pero volvamos a la mesita del café parisiense en la que me había

sentado aquella mañana.

De repente, la voz de mi padre, que había oído netamente en sueños y que el despertar parecía haberme hecho olvidar, resonó de nuevo en mis oídos, y oírla otra vez con claridad me condujo nuevamente al sueño. Obedeciendo a mi instinto cogí la libreta e intenté reproducir el sueño, del modo en que es posible recordarlo.

La dificultad de formular los sueños en términos narrativos es bien conocida para cuantos tienen nociones de psicoanálisis, sobre todo de la interpretación de los sueños según Freud. En el relato de los sueños al analista por parte del paciente, se adivinan las dificultades de este último para estructurar diegéticamente su propia materia. No solo a causa de determinados saltos paralógicos, o de determinados pasajes braquilógicos, o del problema de un tiempo vivido en el inconsciente e imposible de transferir a un tiempo narrativo; sino sobre todo porque cada sueño es una emoción, una sensación que halla su «sentido» mientras pertenece a su específica «realidad», y que lo pierde cuando se intenta transferirlo a la realidad del estado de vigilia. Al escribir mi sueño, me esforzaba por evitar, en la medida de lo posible, el control de mi superyó dejándome llevar a una escritura automática que procuraba sumir en la memoria, en el subconsciente. Fue una tarea que me empeñó en una especie de lucha conmigo mismo, en la que intentaba volver a hallar la dimensión onírica que evidentemente el estado de vigilia me había hecho perder y que requiere una completa abstracción de la realidad circunstante. Hasta que, no sé al cabo de cuánto tiempo, levanté la cabeza y miré a mi alrededor. A pesar de las suturas, los saltos, las imprecisiones y las aproximaciones, el diálogo con mi padre, mejor o peor, había sido reproducido en la página. Curiosamente, en la atmósfera de acuario de aquel café, su voz, que me había convocado en sueños, me había conducido a la escritura. Esta vez había vuelto a la escritura desde la voz.

El camarero vino a preguntarme si quería algo para comer. Cuando me sirvió, no pudo evitar hacerme la pregunta que durante todo aquel tiempo debía de haberse hecho a sí mismo, y me preguntó si era escritor. Le contesté que sí. Por mi acento se había dado cuenta de que yo era italiano, y me preguntó qué clase de cosas había escrito para mis lectores italianos. Solo entonces la evidencia de su observación me hizo sentir la extrañeza de la circunstancia, porque me percaté de que yo, un escritor italiano, al transcribir mi sueño, lo había escrito en portugués.

Y es que, en efecto, la voz evocadora de mi padre había dado el arranque a nuestro diálogo con esta pregunta: «Quantas letras tem o alfabeto latino?» Es decir: «¿Cuántas letras tiene el alfabeto latino?» Me había interpelado en portugués, yo le había contestado en portugués y en portugués había escrito las páginas de la libreta que

estaba sobre la mesa de aquel café, ante los ojos de aquel camarero que con su ingenua observación me había proporcionado la conciencia de cuanto estaba escribiendo.

13. LA LENGUA DE MI PADRE

Mi padre no sabía ninguna lengua extranjera. Su lengua era la de mi madre, es decir, la lengua de mi infancia, la que siempre hemos usado entre nosotros, era un toscano rústico marcado por una entonación y por un léxico típicos de la zona comprendida entre Pisa y Lucca, con un uso frecuente de arcaísmos. Lo que quiero decir es que nací y crecí en un único universo lingüístico sin la interferencia de una lengua «vice-materna», como dicen los psicoanalistas del lenguaje, y mucho menos de bilingüismo. Eso pensé en aquel momento, constatando la extrañeza lingüística que se había verificado. Y esa constatación fue la primera cuestión que me planteé a mí mismo a propósito de lo que estaba escribiendo (mejor dicho, de lo que estaba escribiéndose «por sí solo»), en una lengua que no era la mía.

14. LENGUA, VOZ

«La quantité des mots est bornée, celle des accents est infinie», la cantidad de palabras es limitada, la de acentos, infinita, observa Diderot en el *Salon de 1767*. Estamos oyendo hablar aquí al Diderot filósofo, autor de la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent*, y que continúa afirmando: «L'intonation, c'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix.»[4] y esta entonación de la voz, prosigue, «es como un arco iris».

La voz humana es un arco iris: un matiz imperceptible, y del verde se pasa al violeta, al amarillo, al anaranjado. Cada idioma humano posee su peculiar entonación para transmitir las emociones que Diderot equipara a los colores del arco iris. Cólera, ternura, angustia, melancolía, seducción, ironía: el hombre expresa sus emociones con la entonación de la voz. Los lingüistas han estudiado este fenómeno no solo en términos teóricos, sino experimentalmente, con el auxilio de un sintetizador de voz que revela en un gráfico la intensidad, la duración y la curva de frecuencia que determinan la melodía de la frase en función de la emoción expresada. Ivan Fónagy, que se ha interesado mucho por este aspecto de la psicofonética, ha definido la entonación como «proyección espacial de la mímica laríngea». La voz

proyecta en el espacio ondas sonoras que varían en función del estado de ánimo. La voz, por lo tanto, es un gesto. Y esa «gestualidad vocal», a la que Fónagy llama también «mímica glótica», «se presta más y mejor que los gestos manuales a la transmisión de mensajes confidenciales». Este mismo lingüista afirma también que la curva melódica de la voz es un «modelo biológico», puesto que la comunicación sonora, tanto en el hombre como en el resto de los mamíferos, se basa en la respiración. Todo esto se remonta a la teoría de un estudioso del Círculo Lingüístico de Praga, Serge Karcevskij, que en los años treinta estudió la fonología de la frase para llegar a la conclusión de que el ascenso y la caída de la curva tonal de nuestro «modelo biológico» resumen un *ciclo biológico*: nacimiento, crecimiento, decrecimiento, desaparición. «La cadena hablada está formada por una serie interminable de tales ciclos: se muere para renacer aproximadamente veinte veces por minuto. Gracias a la entonación, la frase presenta un modelo vital, lo que confiere a la frase sonora un significado simbólico» (Fónagy). Además, según este lingüista, la curva melódica de la voz varía de pueblo a pueblo en función de las lenguas que le son pertinentes; de modo que la tonalidad de la ternura en una lengua difiere de la tonalidad de la misma emoción en otra. Es más: la mímica vocal posee una especificidad personal, por lo que cada individuo, y solo él, posee una tonalidad *especial* para expresar sus emociones.

Mi padre me habló en portugués. Pero «su» portugués, el que yo escuché en sueños y que junto a sus preguntas acarreaba ansia, nostalgia, languidez, ternura, resignación, poseía las tonalidades del ansia, de la nostalgia, de la languidez, de la ternura, de la resignación que pertenecen exclusivamente al toscano rústico de mi infancia. Y sobre todo, y sin posibilidad de equívoco, era la tonalidad de voz de mi padre.

Voces. ¡Si fuera posible traducir en palabras las emociones que suscitaron en nosotros las voces de aquellos a quienes amamos en el curso de nuestras vidas! Y sin embargo las llevamos en nosotros, en lo más hondo de nosotros mismos, como un tesoro en un cofre que no puede ser mostrado a nadie, y del cual solo nosotros poseemos la llave. El tío soltero que cortejaba a las muchachas, que cultivaba la literatura, que murió en un accidente y a quien oímos, *aquel día*, contar melancólicamente una desilusión amorosa; el abuelo rudo y tierno que, con un tono de revuelta aún no apagada y paradójicamente teñida de nostalgia, sin embargo, describía su trinchera de la Gran Guerra; la tía abuela ciclotímica, pródiga en sonidos alegres como los de un pinzón en determinadas estaciones y avara en otros momentos de palabras inertes que revelaban la grisura de su depresión. Ciertas voces, u otras más: voces de nuestra infancia

o de la infancia de cualquiera. Pero ¿cómo restituirlas? Las palabras que escribimos sobre el papel están sordas: persiguen en vano esas voces sin llegar jamás a captar su timbre. Estamos en el plano de la abstracción, y la abstracción no es traducible.

Las voces que hablan en nosotros. Pero aquí estamos en el reino de los *acúsmata*: estar en *estado acusmatico*, o *de encantamiento*, es percibir algo que depende de la alucinación sonora. Patrick Quillier, en un hermoso ensayo, ha estudiado el uso que del concepto de *acúsmaton* hace Apollinaire, en dos poemas de *Le guetteur mélancolique* y de los *Poèmes retrouvés*. En el primero, se trata de «una quieta voz de ausente». En el segundo, a propósito de los pastores que escuchaban lo que decían los ángeles, Apollinaire escribe que «ellos comprendían lo que creían oír». Pero ese término que designa las voces que creemos oír tiene orígenes muy antiguos: para los Padres de la Iglesia eran las voces de los ángeles, cuando se dejan oír en nuestro interior. Se dice, por ejemplo, que Santa Cecilia, durante su martirio, sintió el canto de los ángeles en su interior; y por eso fue elegida santa protectora de la música.

El reino del *acúsmaton* está prohibido para el «extraño». Pertenece solamente a quien puede escuchar sus voces mentales.

15. UNA TENTATIVA FALLIDA

Durante toda aquella tarde no volví a pensar en la extrañeza lingüística que mi texto presentaba, dado que me vi absorbido por mis compromisos profesionales. El problema se me planteó de nuevo cuando, por la noche, tras volver al hotel, cogí mi libreta y releí las páginas que había escrito. Mi lectura, que ahora era analítica, guiada por un control muy atento del superyó, me dio la impresión de que aquellas páginas eran absolutamente incongruentes, por no decir absurdas. Mi memoria del estado de vigilia me traía la voz de mi padre en su lengua toscana, tal y como me había hablado toda su vida. El hecho de que me hubiera planteado una pregunta en portugués, y que el diálogo del sueño se hubiera desarrollado en portugués, me provocó una extraña reacción: me senté en la mesa y me puse a traducir aquellas páginas a la lengua de mi padre, es decir, a la mía. Me empeñé en una lucha conmigo mismo que me provocó un malestar mayor aún tal vez que el que había sentido ante el recuerdo del sueño. Tardé mucho, y acabé bien entrada la noche. Tenía delante de mí hojas llenas de tachaduras y de correcciones: un texto penoso, de escritura desmañada y artificial. A pesar de mis buenas intenciones, tuve la impresión de haber cometido un acto casi perverso: una voz

me había llegado en una lengua y yo la había disfrazado, desfigurando un texto escrito, una criatura que había nacido de determinada manera y que se había expresado durante unas páginas en la lengua que le era propia.

Rompí aquellas hojas y las tiré a la papelera. Con todo, quise insertar en la conversación en portugués entre mi padre y yo una frase que luego quedó en la versión definitiva. Es evidente que, tampoco en esa versión, soy yo quien la digo; es el yo narrante que, según el «pacto novelesco», es cosa bien distinta del yo autobiográfico; es uno de mis personajes, Y sin embargo este personaje dice la frase siguiente: «Porque é que me estás a falar em portugue~s, pai?» Es decir: «¿Por qué me estás hablando en portugués, padre?» Esta pregunta se la plantea el yo narrante, en la novela, al fantasma de su padre; en la realidad, fui yo quien me la planteé a mí mismo. Creo que se trata de la cuestión fundamental de esta novela mía escrita en portugués, y es curioso que ningún crítico lo haya subrayado.

Después puse la televisión y vi las imágenes en directo de la guerra «limpia» que explicaban la insólita calma de París en aquellos días: había estallado la guerra del Golfo y la gente, tal vez por miedo a los atentados, prefería evitar los lugares públicos. Estábamos en enero de 1991.

16. CONTINUACIÓN

Escribí entonces tres capítulos que, más adelante, situaría al principio de la historia: en efecto, en la versión de la novela que acabó publicándose, el episodio del Padre Joven se halla en el capítulo cuarto. Intentaba, tal vez, dar cierta lógica narrativa a un texto que se sustraía a la narración novelesca y para el que acabaría por adoptar el subtítulo «Una alucinación». Y escribí en portugués, la lengua en la que habían nacido las primeras páginas, sin volver a plantearme la cuestión de la lengua. Terminé el libro a mi regreso a Italia, a finales de verano, y mi editor portugués, Quetzal, lo publicó en octubre de aquel mismo año. Quise que la edición portuguesa fuera precedida por una nota en la que, en cierto modo, intentaba dar una justificación (acaso desmañada y elusiva) por el uso de una lengua que no era mi lengua materna (ni paterna).

Al año siguiente, cuando la editorial Feltrinelli decidió publicar la novela, se planteó el problema de la traducción al italiano. Preferí no encargarme de hacerla. Después de la experiencia de las páginas traducidas aquella noche en París, me daba perfecta cuenta de que, si había cruzado inconscientemente el río para llegar a la otra orilla

lingüística, no podía realizar en estado consciente el recorrido inverso. La traducción la hizo un buen amigo mío, Sergio Vecchio, a quien correspondió traer de vuelta a mi orilla de pertenencia lingüística este *Réquiem*. Le estoy muy agradecido.

En el curso de los siete años transcurridos desde esta experiencia lingüística he reflexionado mucho sobre lo que había ocurrido y he consultado una abundante literatura sobre esta cuestión, en busca tal vez de las «razones» que determinan lo que los especialistas llaman «aloglosia en la literatura». La demostración de no haber llegado a ninguna conclusión definitiva está contenida en este vagabundeo en torno a mi novela, que no tiene pretensión de explicar el problema, sino solo de divagar a su alrededor, en completa libertad.

Me gustaría, con todo, dejar un par de indicios, como clausura. El primero es una frase que pertenece a un tratado de psicoanálisis lingüístico que leí con interés, y que afirma: «Se puede olvidar en una lengua y recordar en otra.» El segundo es completamente personal, y pertenece a mi vida. A mi padre siempre le llamé *mi' pa'*, o simplemente pa'apócope de *padre*, como es costumbre en mi tierra, en la campiña pisana colindante con la provincia de Lucca, donde crecí. Cuando en la universidad empecé a estudiar portugués, le dije un día a mi padre que la palabra portuguesa *pá*, con acento agudo, constituye, en la conversación entre dos hombres, una interlocución que indica afabilidad y confianza, y que es contracción de la palabra *rapaz*. Era la única palabra portuguesa que sabía mi padre. Y cuando yo lo llamaba *pa'*, él me llamaba *pá*. Era un juego secreto entre nosotros, un idiolecto clandestino que usábamos con malicia infantil, puesto que, cuando nos llamábamos recíprocamente con esta palabra, yo sabía perfectamente que mi padre, al pronunciar la suya, le ponía mentalmente un acento agudo; y él sabía perfectamente que yo, en la mía, ponía el signo del apócope. Era el uso diferenciado de dos palabras homófonas: yo le llamaba «padre», él me llamaba «rapaz».

Quién sabe si una novela escrita en una lengua que no es la nuestra puede nacer de una minúscula palabra que nos pertenece solo a nosotros, y a nadie más. A veces una sílaba puede contener un universo.

París, febrero de 1998.
En los mismos lugares
donde fue escrito Réquiem.

Son numerosas las lecturas que me han acompañado durante este itinerario, y podría parecer pedante por mi parte proporcionar una bibliografía exhaustiva. Con todo, me gustaría mencionar por lo menos las principales obras consultadas y, sobre todo, las que he utilizado explícitamente en el texto.

Sobre el problema del bilingüismo, de la aloglosia, de las lenguas extranjeras, de las lenguas «maternas» y «vicematernas»:

J, Amati Mehler, S. Argentieri, J. Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalítica* (Milán, 1990); D. Anzieu, «Beckett and Bion», en *International Review of Psychoanalysis*, 16 de febrero de 1989; G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (París, 1976), en especial el capítulo «Au défaut des langues»; J. Amati Mehler, «Polylinguisme et polyglottisme dans la dimension intrapsychique», en *Revue Française de Psychanalyse*, 2, 1988.

Sobre el problema de la dimension biografica de la novela y de la dimensión novelesca de la autobiografía:

J. Starobinski, *La relation critique* (Paris, 1970); P. Lejeune, Le *pacte autobiographique* (Paris, 1975); C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Turin, 1985); M. Leiris, *Biffures* (Paris, 1948); C. Maubon, *Michel Leiris: en marge de l'autobiographie* (París, 1994).

Sobre la voz humana, la fonología, la curva melódica, el mito órfico y la dimensión de la oralidad en general:

E. Sapir, *Language: An Introduction to thè Study of Speech* (Nueva York, 1921); D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* (Paris, 1751; hay numerosas ediciones modernas); I, Fónagy, *La vive voix* (Paris, 1982); P. Quillier, «La dramaturgie paradoxale du Faust: "tragédie du sujet" et "tragédie de l'oreille"», texto que me facilitó su autor antes del congreso dedicado a Fernando Pessoa, celebrado en Cerisy en julio de 1997, cuyas actas fueron publicadas por la editorial Bourgois (París, 2000).

Sobre la dimensión onírica desde un punto de vista antropológico, psicológico o psicoanalítico:

S. Freud, *La interpretación de los sueños*, edición original, 1900; R. Caillois, G, E. von Grunebaum, *Le rêve et les sociétés humaines* (Paris,

1967); C. Lévi-Strauss, *Paroles données* (Paris, 1984); M. Perrin, *Les praticiens du rêve* (Paris, 1992); G. Charuty, «Destins anthropologiques du rêve», en *Terrain (Carnets du Patrimoine Ethnologique)*, n.° 26 (Paris, 1966), número dedicado al sueño.

ACERCA DE «SOSTIENE PEREIRA»

¿Es que no quieres darte cuenta de que tu conciencia significa precisamente «los demás dentro de ti»?

LUIGI PIRANDELLO,
Cada cual a su manera

APARICIÓN DE PEREIRA

El señor Pereira me visitó por primera vez una noche de septiembre de 1992. En aquella época no se llamaba todavía Pereira, no poseía trazos definidos. Era una presencia vaga, huidiza y difuminada, pero que deseaba ya ser protagonista de un libro: era solo un personaje en busca de autor. No sé por qué me eligió precisamente a mí para ser narrado. Una hipótesis posible es que el mes anterior, en un tórrido día de agosto en Lisboa, yo también había hecho una visita. Recuerdo con nitidez aquel día. Por la mañana compré un diario de la ciudad y leí la noticia de que un viejo periodista había fallecido en el Hospital de Santa María de Lisboa, y que sus restos mortales estaban expuestos para el último adiós en la capilla ardiente de aquel hospital. Por discreción no deseo revelar el nombre de aquella persona. Solo diré que era alguien a quien había conocido fugazmente en París, a finales de los años sesenta, cuando él, como exiliado portugués, escribía en un periódico francés. Era un hombre que había ejercicio su oficio de periodista en los años cuarenta y cincuenta, en Portugal, bajo la dictadura de Salazar. Y había conseguido hacerle una buena jugarreta a la dictadura salazarista publicando en un periódico portugués un feroz artículo contra el régimen. Después, naturalmente, había tenido serios problemas con la policía y se había visto obligado a escoger la vía del exilio. Yo sabía que después del setenta y cuatro, cuando Portugal recuperó la democracia, había regresado a su país, pero no había vuelto a encontrarme con él. Ya no escribía, se había jubilado, no sé a qué se dedicaba, por desgracia había sido olvidado. En aquel periodo, Portugal vivía la vida convulsa y agitada de un país que volvía a la democracia después de cincuenta años de dictadura. Era un país joven, dirigido por gente joven. Nadie se acordaba ya de un viejo periodista que a finales de los años cuarenta se había opuesto con determinación a la dictadura de Salazar.

Acudí a visitar sus restos mortales a las dos de la tarde. La capilla del hospital estaba desierta. La tapa del ataúd estaba levantada. Aquel hombre era católico y le habían colocado sobre el pecho un crucifijo de madera. Permanecí junto a él unos diez minutos. Era un viejo robusto, o más bien grueso. Cuando lo conocí en París era un hombre de unos cincuenta años, ágil y esbelto. La vejez, quizá una vida difícil,

habían hecho de él un viejo grueso y fláccido. A los pies del ataúd, sobre un pequeño atril, había un registro abierto donde aparecían las firmas de los visitantes, pero yo no conocía a nadie. Tal vez fueran antiguos colegas, gente que había vivido con él las mismas batallas, periodistas jubilados.

En septiembre, como decía, Pereira vino a visitarme a su vez. En un primer momento no supe qué decirle, y sin embargo comprendí de manera confusa que aquella vaga aparición que se presentaba bajo el aspecto de un personaje literario era un símbolo y una metáfora: en cierto sentido era la trasposición fantasmagórica del viejo periodista a quien había rendido el último saludo. Me sentí azorado pero lo acogí con afecto. Aquella tarde de septiembre comprendí de manera confusa que una ánima que erraba en el éter me necesitaba para relatarse, para describir una elección, un tormento, una vida. En ese privilegiado espacio que precede al momento del sueño, y que para mí es el espacio más idóneo para recibir las visitas de mis personajes, le dije que volviera de nuevo, que se confiase a mí, que me contara su historia. Volvió y yo encontré de inmediato un nombre para él: Pereira. En portugués Pereira significa peral y, como todos los nombres de árboles frutales, es un apellido de origen judío, al igual que en Italia los apellidos de origen judío son nombres de ciudades. Con ello quise rendir homenaje a un pueblo que ha dejado una gran huella en la civilización portuguesa y que ha sufrido las grandes injusticias de la Historia. Pero hubo otro motivo, esta vez de origen literario, que me impulsaba hacia ese nombre: una pequeña pieza teatral de Eliot, *Fragment of a Pro logue*, donde se repite la pregunta «What about Pereira?», y en la que dos amigas evocan, en su diálogo, a un misterioso portugués llamado Pereira, de quien no se llegará a saber nada. De mi Pereira, en cambio, yo empezaba a saber muchas cosas. En sus visitas nocturnas me iba contando que estaba demasiado gordo, que era viudo, cardiópata e infeliz. Que le gustaba mucho la literatura francesa, especialmente los escritores católicos de entreguerras, como Mauriac y Bernanos, que estaba obsesionado por la idea de la muerte, que su mejor confidente era un franciscano llamado padre Antonio, con el cual se confesaba temeroso de ser herético porque no creía en la resurrección de la carne. Y más tarde, las confesiones de Pereira, unidas a la imaginación de quien escribe, hicieron lo demás. Encontré para Pereira un mes crucial en su vida, un mes tórrido: agosto de 1938. Evoqué la Europa al borde del desastre de la Segunda Guerra Mundial, la guerra civil española, las tragedias de nuestro pasado reciente. Y en el verano del noventa y tres, cuando Pereira, que se había convertido en un viejo amigo mío, me había relatado su historia, yo pude escribirla. La escribí en Vecchiano, en dos meses tórridos también, de intenso y furibundo trabajo. Por una

afortunada coincidencia, acabé de escribir la última página el 25 de agosto de 1993. Y quise registrar esa fecha en la página porque es para mí un día importante: el cumpleaños de mi hija. Me pareció una señal, un auspicio. El día feliz del nacimiento de un hijo mío nacía también, gracias a la escritura, la historia de la vida de un hombre. Tal vez, en la inescrutable trama de los eventos que los dioses nos conceden, todo ello tenga su significado.

ACERCA DE «LA LINEA DEL HORIZONTE»

Con quella faccia un po' cosi…[5].

PAOLO CONTE,
Genova per noi

PERO ¿DE QUÉ SE RÍE EL SEÑOR SPINO?

Para Mavì y Luigi Surdich

«Ha esperado un momento, luego ha repetido en voz más alta: "Soy yo, estoy aquí." Solo en ese instante ha tenido la absoluta certidumbre de que en aquel lugar no había nadie. A pesar suyo ha comenzado a reír, primero sin hacer ruido, después con mayor fuerza. Se ha vuelto y ha mirado el agua, a pocos metros de distancia. Después ha avanzado en la oscuridad.»[6]

Acerca del significado de esa carcajada, la crítica que se ha ocupado de la novela se ha interrogado tan a menudo que el interrogante, en determinado momento, ha rebotado hasta mí. Así que me lo he planteado yo también. ¿Por qué se ríe Spino? Cuando escribí *La línea del horizonte* (mejor dicho, mientras estaba acabando de escribirlo), me pareció natural que el protagonista, en aquel momento de la historia, se riera. Y acepté que se riera sin preguntarle el motivo. Hoy quisiera preguntárselo yo también. Transfiriéndole la pregunta, modificando ese interrogante del Hamlet shakesperiano sobre el que él mismo reflexiona en determinado momento de la novela: «Ha cogido una hoja en blanco y ha escrito, en caracteres grandes y también él en letras de molde: "¿Llora? ¿Quién era Hécuba para él?" Ha colocado la hoja junto a la nota y ha pensado en el nexo que las unía. Ha sentido la tentación de llamar a Cerrado y de decirle: "Cerrado, ¿te acuerdas de este verso?, he entendido perfectamente lo que significa." Ha mirado el teléfono pero no se ha movido, se ha dado cuenta de que no conseguiría explicarse; tal vez se lo escribiera a Sara, pero sin dar grandes explicaciones, simplemente tal como ahora él lo había entendido por intuición, y también ella entendería que el comicucho que lloraba (pero ¿quién era?), aunque bajo otra forma y de otra manera, veía en Hécuba a sí mismo. Ha pensado en la fuerza que tienen las cosas para regresar y en lo mucho de nosotros mismos que vemos en los demás.»[7]

¿Ríe, señor Spino? ¿Quién era Nobodi para usted?

Una carcajada presupone la comicidad, o la dimensión de lo

cómico. Pero ¿cuál podrá ser, me pregunto, la dimensión cómica en el final de una novela como *La línea del horizonte*? Spino es un auxiliar en el depósito de cadáveres de un hospital decrépito, que se ha lanzado tras las huellas de la identidad del cadáver de un joven desconocido, muerto en un enfrentamiento armado con la policía. El recorrido que realiza para intentar descubrir su identidad (que es en el fondo la novela misma) es un recorrido carente de lógica, cuando no de una flagrante incongruencia. Y sin embargo, de manera totalmente fortuita, logra ir haciéndose con una serie de indicios (o de hipotéticos indicios). De indicio en indicio consigue una misteriosa cita gracias a la cual, es de presumir, obtendrá la información que, definitivamente, se ha convertido para él en una obsesión. La cita con la persona (o personas) desconocida queda fijada para el anochecer en un almacén del puerto de esa ciudad (una ciudad sin nombre que se parece muchísimo a Génova, pero con una toponimia inventada). Tras largos preparativos, Spino acude a la cita y solo en ese momento tiene la precisa certeza de que no encontrará a nadie. En ese momento se ríe y avanza en la oscuridad. ¿Qué hay de cómico en eso? Intentemos formular algunas hipótesis.

La primera hipótesis es de sabor pirandelliano. Lo cómico (en realidad, para Pirandello, el humorismo) es el envés del drama. Ambas cosas, opuestas y complementarias, son las dos caras de la misma moneda. Es cuanto Valéry ejemplifica en una interrogación de sus *Cahiers*: «Comment distinguer le rire des larmes?»[8] Al principio de su tratado sobre el humorismo, Pirandello se demora en la etimología de la palabra, y a partir de tal etimología llega a una conclusión sorprendente: «"Los hombres", se lee en un viejo libro de veterinaria, "tienen cuatro humores: la sangre, la cólera, la flema y la melancolía; y estos humores son causa de las dolencias de los hombres." Y en Brunetto Latini: "Melancolía es un humor, que muchos llaman cólera negra, y es fría, y seca, y tiene su asiento en el espinazo"; como se encuentra en el latín de Cicerón y de Plinio. San Agustín, por su parte, en un sermón nos informa de que "los puerros encienden la cólera, las coles engendran la melancolía". Al tratar del humorismo, será conveniente tener presente también este otro significado de enfermedad de la palabra humor, y que *melancolía*, antes de significar esa delicada afección o pasión del alma que nosotros entendemos, tuvo en su origen el sentido de *bilis* o *hiel* y fue para los antiguos un humor en el sentido material de la palabra. Después veremos la relación que ambas palabras, *humor* y *melancolía*, tienen entre sí al asumir un sentido espiritual.»[9]

Spino es un atrabiliario tranquilo, un clásico *Homo melancholicus* (condición puesta en evidencia, por lo demás, en toda la novela).

Al final, su humor melancólico, su *atra bilis*, se ha transformado en

humour, en lo que Pirandello llama «humorismo». A la luz de esto, podría verse en las indagaciones que realiza Spino una suerte de elaboración de una enfermedad (¿una depresión?). Spino recorre todo el curso de la enfermedad. Al llegar al final, se ha liberado de la depresión, ha salido de ella. Ríe. Llegados a este punto, su historia deja de interesarnos, porque el objeto de la narración era precisamente el curso de su enfermedad. Una vez agotada, sobre él puede caer el telón. El «drama» se concluye con una carcajada. Y siguiendo con ese principio de los vasos comunicantes del humor biliar que puede transformarse en lágrimas, he aquí el poema *Rir, roer* de Alexandre O'Neill, en el que el principio parece pertenecer realmente a la homeopatía:

E se fóssemos rir,
Rir de tudo, tanto,
Que á forga de rir
Nos tornássemos pranto,
Pranto colector
Do que em nós sobeja?
No riso, na dor,
Que o homen se veja.
Se veja disforme.
Se disforme for.
Um horror enorme?
Há outro maior…
E se nao houver,
O horror é nosso.
Poe o dente a roer,
Leva o dente ao osso![10]

Recorrer mucho camino para volver inconscientemente al punto de partida representa un gran esfuerzo para un resultado nulo. Y un gran esfuerzo para un resultado nulo provoca la risa, sostiene Bergson.

La segunda hipótesis acerca de la risa de Spino es de ascendencia bergsoniana. El filósofo francés, para ejemplificar esa circunstancia desencadenadora de la risa, cita ejemplos extraídos de dos *vaudevilles*: el del sombrero de paja y el del anuncio matrimonial de Labiche. Un precioso sombrero de paja italiano (de paja de Florencia) ha sido devorado por un caballo. Solo existe otro sombrero parecido en todo París, y hay que encontrarlo a toda costa. Ese ¡localizadle sombrero, que se escabulle siempre cuando se está a punto de tomar posesión de él, hace correr mil peripecias al protagonista de la historia, y por un efecto imán, a todos aquellos con los que se topa. Al final, después de

que de incidente en incidente todos crean (y nosotros con ellos) haber alcanzado el mítico objetivo, se descubre que el tan deseado sombrero es el mismo devorado por el caballo.

Análoga situación tiene lugar con la madura solterona y el maduro solterón, viejos compañeros de sobremesas pasadas jugando a las cartas, cada uno de los cuales decide dirigirse a una agencia matrimonial para encontrar al compañero y a la compañera de sus vidas. Después de muchas peripecias, después de miles de dificultades, de desventura en desventura, he aquí que el destino les pone de nuevo frente a frente, ya no como compadres en partidas de cartas, sino como posibles pretendientes el uno del otro. El mismo efecto circular, el mismo regreso al punto de partida.[11]

Pero ya decía Kant que la risa nace de una expectativa que repentinamente acaba en nada. Spino ha dado una vuelta inútil, ha regresado al punto de partida como en el juego de la oca. Al final de su recorrido comprende que ha jugado al juego de la oca, y que tal vez la propia vida sea un juego de la oca. Nobodi, pese a existir, es como si no hubiera existido. En resumen: la vida (o el sentido de una vida) es ignota, no es «biografiadle», al igual que no lo es la vida de Sebastian Knight en la novela de Nabokov.

Spino ha recibido jaque mate de la vida. Ello se merece una carcajada. Reír libera y absuelve. Pero la risa es también, a la vez, libertad y soledad. Ya lo decía Rimbaud: «Rien de rien ne m'illusionne; / C'est rire aux parents, qu'au soleil, / Mais moi je ne veux rire à rien; / Et libre soit cette infortune.»[12]

Pero si es cierto, como sugiere Rimbaud, que la risa es una forma de libertad, también puede brotar de su negación o del darnos cuenta de que se trata de una libertad aparente, una libertad aparente como la de la marioneta manejada por hilos invisibles. Es una vez más Bergson quien evoca la imagen del *pantin à ficelles* como elemento de lo cómico: «Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne â la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles, et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète, … *d'humbles marionnettes. Dont le fil est aux mains de la Nécessité*. Il n'y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l'évocation de cette simple image. Il n'y a pas de jeu auquel un champ plus vaste soit ouvert.»[13]

Spino tal vez haya comprendido que lo que él consideraba una liberación suya no es más que el resultado de hilos invisibles que le han movido hasta ese punto. ¿Se sentirá él también tal vez una

humilde marioneta «cuyos hilos están en manos de la Necesidad»? Y, en tal caso, ¿cuál es, pues, esa Necesidad? O mejor dicho, ¿en qué consiste? ¿Será que la «necesidad» de Spino es su propio deseo, un impulso profundo al que no sabe conferir un rostro, una fuerza ciega que lo empuja? Él cree querer, pero en realidad «es querido». Cuando se da cuenta, cuando la fantasía le empuje a evocar la simple imagen de la marioneta movida por unos hilos, Spino ríe. Pero reír, en este caso, significa también romper un hechizo. Si Spino ríe porque se ha dado cuenta de que es una marioneta, ha dejado *ya de ser* una marioneta. Riendo, ha roto los hilos invisibles que lo movían.

Hay otra hipótesis más que puede plantearse sobre la risa de Spino. Hipótesis inspirada también en Bergson: «Prenez tout autre personnage comique. Si conscient qu'il puisse être de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, s'il est comique, c'est qu'il y a un aspect de sa personne qu'il ignore, un côté par où il se dérobe à lui-même; c'est par là seulement qu'il nous fera rire.»[14]

Se objetará que Spino no causa risa, es él quien se ríe: nosotros no nos reímos en absoluto. Bergson acude de nuevo en nuestra ayuda: «Nous pouvons avoir fréquenté longtemps une personne sans rien découvrir en elle de risible: si l'on profite d'un rapprochement accidentel pour lui appliquer le nom connu d'un héros de drame et de roman, pour un instant au moins elle côtoiera à nos yeux le ridicule.»[15]

Supongamos que Spino se aplique esta regla a si mismo. Él ha convivido consigo mismo durante toda la vida (o mejor dicho, toda la novela que le ha sido concedida vivir) sin descubrir en sí mismo nada de risible. De repente, por una circunstancia accidental, descubre que puede aplicarse a sí mismo el nombre conocido de un drama o de una novela. Por un instante, se siente ridículo, es decir, encuentra ridículo el papel que le ha sido asignado. Riendo, lo niega.

Qué extraño, con ese razonamiento Spino ha salido de la novela. Ahora ya no está dentro de ese marco que la voluntad de un escritor le asignó. Se ha evadido de su historia. Puede regresar a la oscuridad, a esa oscuridad en la que se encontraba, antes de que una mano que escribe lo aferrase y le hiciera existir, vivir, actuar. Spino ha regresado a la nada a la que pertenecía. Y se ríe.[16]

Pero entonces, ¿de qué, o *de quién*, se ríe el señor Spino? Acaso se ríe de mí, que lo escribía.

AUTOPSIA[17]

Sr. D. Fernando Lopes
Animatógrafo Film
Rúa da Rosa, 22
Lisboa - Portugal

Nueva York, 8 de diciembre de 2002

Estimado Sr. Lopes:

Solo ahora me decido a escribirle, dirigiéndome a la casa productora que aparece en los títulos de crédito de su película *O fio do horizonte*, que solo ahora he tenido ocasión de ver. Era una copia en portugués, doblada sin lugar a dudas, porque sé que el original está en francés, y por lo demás no creo que los protagonistas, Claude Brasseur y Andrea Ferreol, puedan recitar en portugués. El doblaje era bastante malo, sonaba a falso y a enfático. Por si fuera poco, el sonido era pésimo. Afortunadamente, estaba subtitulada en inglés. Dado que el sistema de proyección en vídeo era distinto del americano, la cinta se veía en blanco y negro, lo que en el fondo no me molestó, porque le daba un aire vetusto, de película policiaca americana.

Sobre su película, rica en atmósferas y realizada con mucho talento, tendría muchas cosas que decir, pero no quiero aburrirle. Me limitaré a observar que de esa novela de Tabucchi ha sabido hacer usted lo que Mondrian fue capaz de hacer con las intrincadas ramas de un árbol, transformándolas en líneas horizontales y verticales. En esa geometrización suya, algo intelectualista quizá, pero que consigue cuadrar el círculo, ha restablecido en todo caso una profunda verdad: en la película, el protagonista, Spino, es la misma persona que el cadáver que busca, tanto es así que al final sus huellas digitales resultan idénticas. Y es a este propósito por lo que le escribo.

Conocí a Tabucchi hace muchos años en Génova. Creo que era el año ochenta y uno. Fue en una librería de via Cairoli que permanecía abierta hasta las ocho de la tarde (algo insólito en esa ciudad) y él estaba hojeando una revista literaria, o que creía tal, pero que yo sabía vehículo de mensajes muy distintos, para quien supiera

descifrarlos. Era sencillamente el órgano de prensa de una organización terrorista de aquellos tiempos, disfrazada de revista cultural. Años después se supo que su financiación provenía de las fuentes más insospechadas, hasta de la cuenta suiza de Imelda Marcos. La Italia de aquellos años era un país muy extraño, estimado señor Lopes. No es que con el paso del tiempo las cosas hayan mejorado mucho, y por esa razón también me trasladé definitivamente a los Estados Unidos, donde, como es bien sabido, las condiciones para la investigación científica son de un nivel muy distinto. Tabucchi tenía un aire totalmente estupefacto al leer lo que estaba leyendo. Lo recuerdo como un hombre entre los treinta y cinco y los cuarenta, delgado, casi rubio, de perfil aguzado, gafotas, con bigotes. No sé lo que me impulsó, tal vez esa humana simpatía que irracionalmente sentimos por los desvalidos. Así que saqué de la estantería de los libros de poesía el volumen del poeta al que se refería el artículo de aquella revista, y de cuya obra en edición italiana se había encargado Tabucchi, y como para mí, pero de forma que me oyera, leí un verso: «Tengo dolor de cabeza y de universo.» Él me miró y me preguntó si conocía a aquel poeta. Le dije que se olvidara de la revista que estaba hojeando, lo que decía de aquel poeta era infame, haría que le entrara dolor de cabeza y de universo. Me dio la impresión de que seguía sin comprender, y entonces le dije: parecen críticos literarios, pero son todos seudónimos, en realidad es gente con la pistola en el bolsillo, su lema es «castigar a uno para educar a cien».

Procuraré ser breve, saltándome algunos pasajes. Aquella noche acabamos cenando juntos, en un pequeño restaurante que estaba por allí cerca, Da Gianni, donde se comía un buen pescado. Nos intercambiamos las triviales confidencias consentidas a dos comensales que acaban de conocerse. Dos días después me llamó al laboratorio de mi hospital, tenía interés por visitarlo, de modo que lo invité. La clínica en la que yo trabajaba entonces no era desde luego de las peores en Italia, es más, puedo afirmar que en cierta manera estábamos a la vanguardia. El laboratorio del que me encargaba atañía a los instrumentos de simulación, que como usted sabrá son fundamentales para la medicina moderna. Por ejemplo, una tomografía axial computarizada es a su manera una máquina simuladora, porque reduce el volumen del cuerpo humano a una superficie plana, como el diseño geométrico de un sólido, para entendernos. Otras maquinarias, en cardiología o en el estudio del cerebro por ejemplo, se basan en la simulación, en el sentido de que reproducen el funcionamiento del cuerpo humano para poder analizarlo y curarlo. Es evidente que en todo ello el modelo fundamental es el cuerpo humano, estudiado por esa rama de la medicina que se llama anatomopatología. Y, naturalmente, en nuestro

hospital teníamos un depósito de cadáveres y una sala de autopsias. Puedo asegurarle que el conjunto podía competir con los mejores laboratorios de los países más avanzados: superficies cromadas, ambientes esterilizados, instrumental de vanguardia. Tabucchi visitó toda la sección y me pareció muy interesado.

Un par de semanas más tarde, Tabucchi me devolvió el favor, y me invitó a visitar la sede universitaria donde impartía clase. Su departamento estaba situado en un edificio ruinoso, no lejos de la librería en la que nos habíamos conocido, donde la universidad había alquilado un piso. El atrio de semejante edificio estaba vigilado desde una garita de cristal por una portera con aspecto de arpía, que me sometió a interrogatorio. La planta baja estaba ocupada por bufetes de abogados y por agencias marítimas, inquilinos considerados sin duda más importantes que los cuatro o cinco profesores universitarios que daban clase en aquel agujero. En las escaleras flotaba un repugnante olor a potaje que persistía en el estrecho y oscuro pasillo que llevaba al supuesto departamento en el que Tabucchi enseñaba literatura. Las habitaciones estaban iluminadas con luces de neón, y las ventanas, que daban a callejones, no dejaban pasar la luz. A lo largo del pasillo de aquel desalentador ambiente noté el paso de la empresa de desratización a la que se había dirigido entonces la administración municipal en una vana tentativa de sanear los viejos edificios de aquella ciudad.

Tabucchi y yo nos vimos dos o tres veces más, hasta que, en junio de aquel año, me reuní en la Suiza italiana con mi compañera, quien trabajaba como investigadora de laboratorio para una empresa farmacéutica. Desde siempre he cultivado la literatura y la pintura (en mi casa de Nueva York tengo una colección personal que no está nada mal y de vez en cuando colaboro con esta revista de arte -le adjunto un artículo mío sobre las flores imaginarias de Georgia O'Keeffe-), y la conversación con Tabucchi, por mucho que fuera una persona de carácter más bien cerrado, era para mí motivo de interés. Pero no hablamos solo de libros o de pintura. La asiduidad de trato, aunque no se convierta en amistad, induce a las confidencias. Incurrí en la ingenuidad de hablarle de mi situación sentimental. En aquella época, mi compañera, actualmente mi mujer (era una antigua ayudante mía, más joven que yo), me presionaba para que nos trasladáramos a América, algo que entonces yo no deseaba, entre otras cosas porque no había resuelto aún las discrepancias de mi primer matrimonio. Los escritores son personas rapaces, a las que es arriesgado hacer revelaciones. Tabucchi me pareció un hombre triste, minado por una incurable melancolía. Tengo la impresión de que vivía presa de una intensa inquietud, casi en estado de alarma, porque sospechaba que dentro de su universidad se ocultaban personajes como esos críticos

con pseudónimo de la revista de la que le hablaba. Además, si no recuerdo mal, en aquellos meses había tenido lugar un oscuro hecho sangriento: unos jóvenes, también ellos de oscuros quehaceres, habían muerto en el curso de una repentina incursión nocturna de la policía, sobre la que las autoridades habían extendido un tupido velo de silencio. Mucho me temo que Tabucchi sospechaba que en la universidad había infiltrados de aquella organización. Y se le había metido en la cabeza averiguarlo. Pero ¿averiguar qué, señor Lopes? ¿Qué podía averiguar un inerme profesorzuelo como Tabucchi de la ciénaga que se pudría bajo el asfalto de nuestras calles de entonces? Sin decirlo del todo, me dio a entender que estaba llevando a cabo una indagación personal, porque no había vuelto a ver a uno de sus alumnos desde la noche de aquella matanza y se temía que pudiera ser una de esas víctimas a las que se las había tragado la nada. Me dijo que había visitado un pequeño convento en las afueras de la ciudad donde su alumno se había alojado y había hecho averiguaciones con el padre superior.

Y voy al verdadero motivo de esta carta mía. En 1986, cuando me hallaba en Lugano, apareció la novela de Tabucchi, y en el personaje de Spino no me fue difícil reconocerme a mí mismo, transformado en un médico frustrado que disecciona cadáveres en un hospital ruinoso, con una compañera algo fatua, que sueña con viajes en transatlántico y con los Estados Unidos. En aquella sombría novela, con la cobardía propia de quien no tiene el coraje para hablar en primera persona, para asumir lo que se es y lo que se vive, Tabucchi transfería a mi imagen (detallada hasta en sus rasgos fisiognómicos) lo que le era propio: su resentimiento, sus melancolías, su impotencia para comprender lo que sucedía, los edificios en ruinas de su universidad, sus sospechas sobre ciertas personas con las que, lo quisiera o no, debía encontrarse en las reuniones de la facultad. Mi esposa siempre ha sido una mujer positiva y vital; no descartaría que esa Sara frustrada y melosa que quiere casarse con Spino a toda costa fuera una señora madura con la que lo vi una vez en un café de Sottoripa. En definitiva, Spino, ese personaje fúnebre, ese pobre hombre desorientado en el laberinto de los callejones de esa Génova, era Tabucchi. Y él, con un jueguecito de manos de tres al cuarto, lo descargaba todo sobre mi persona. Eso me pareció innoble. Le escribí una carta a la que no contestó. En la universidad me hicieron saber que había pedido un traslado a otro ministerio y que vivía en el extranjero. Después yo me marché a los Estados Unidos y se me pasaron las ganas de buscarlo.

Hace unos días estaba en el Bard College, no muy lejos de esta Nueva York donde hoy vivo y trabajo, para asistir a una clase de un colega americano mío que estudia la simulación en las investigaciones

genéticas. Por una curiosa coincidencia vi en el programa del College que esa noche se proyectaría su película. Hice que me dieran en la secretaría el programa de las disciplinas literarias. Tabucchi había sido invitado para una serie de clases por el profesor Norman Manea, un escritor bastante célebre, nacionalizado americano pero de origen rumano, sin duda traducido en Europa, aunque no sé si en Portugal también. Yo, en todo caso, lo he leído en traducción inglesa, recuerdo un libro de Grove Press que se llama *October eight o'clock* y otro, cuyo editor no recuerdo, titulado *Compulsory Happiness*. El tal Manea, en cuanto a carácter sombrío, no le va la zaga al Tabucchi de *La línea del horizonte*, pero por lo menos a él no le faltan sus buenas razones. Por lo que he podido entender, parece ser que de pequeño, durante la dictadura de Codreanu, padeció los campos de concentración, por ser judío. Con su padre y su madre, creo. De esa experiencia debió de extraer la convicción de que, para un niño en un campo de concentración, la vida no es precisamente bella, al contrario de cuanto pretenden ciertas películas, y sus relatos así lo documentan, del tipo «vivir para creer». Después de este «entrante» le tocó como plato fuerte la dictadura de Ceausescu, como se infiere del otro libro que le citaba. No me cuesta trabajo pensar que esos dos escritores se hayan entendido a la perfección: la vida se encarga siempre de hacer que las personas con la misma visión del mundo se conozcan. En su caso, un bacilo pesimista que, dicho con franqueza, y dejando a un lado mi juicio sobre sus libros, considero sustancialmente reaccionario, aunque en sus manifestaciones públicas ambos se presenten a menudo como defensores de nuestra democracia. Pero, si uno se fija bien, hay en ambos, en relación con la ciencia y el progreso, una desconfianza tal que revela una mentalidad arcaica, y por lo tanto, profundamente conservadora (acerca de los intelectuales reaccionarios disfrazados de progresistas, me permito sugerirle un hermoso libro de Albert O. Hirschman, *The Rhetoric of Reaction*, aparecido recientemente en los Estados Unidos). Desde mi punto de vista, esos Tabucchi y Manea, tan evidentemente a disgusto en la modernidad, pertenecen al pasado: son dos supervivientes de la Vieja Europa.

La noche de la proyección de la película, en la sala del Bard College (me había colocado discretamente en la última fila), confiaba en volver a ver a Tabucchi, por quien, por otra parte, no tenía ganas en absoluto de ser reconocido. No había muchas personas, no más de una veintena, estudiantes, sobre todo, y algunos profesores: en el campus, la gente se acuesta pronto y las proyecciones eran después de cenar. Y en cambio no lo vi. O si estaba, no lo reconocí. Han pasado más de veinte años desde nuestro trato genovés, yo hace mucho que vivo en América y no conozco fotografías suyas. Quién sabe, tal vez se haya convertido en uno de los ancianos profesores del grupito que

estaba sentado delante, calvo, algo encorvado, como si la vida se le hubiera derrumbado encima. Por fin un Spino, con los años que Spino tendría hoy. O no, pero eso no tiene la menor importancia, querido señor Lopes. Con cordialidad.

ACERCA DE «DAMA DE PORTO PIM»

Reniego.
Reniego de todo.
Reniego incluso de más.

FERNANDO PESSOA-ÁLVARO DE CAMPOS,
Bicarbonato de soda

LABERINTITIS

El mundo es realmente extraño, ¿saben ustedes? Hace veinte años, poco más o menos, hice un viaje a las islas Azores, un archipiélago que me pareció más imaginario que real. Mejor dicho, tan «fuera de lugar» respecto a todo que, cuando regresé, tenía la impresión de que también mi viaje había sido imaginario. Había visto ballenas, que hasta entonces había considerado animales imaginarios; había escuchado historias de vidas trágicas, de esas que uno piensa que no existen más que en la literatura; había visto paisajes extraños, que creía exclusivos de los manuales de geografía fantástica, donde los ananás, los árboles de la piña, se mezclaban con las hortensias. Con el objeto de que todo aquello que había visto y vivido no se desvaneciera en el aire como un espejismo, pensé en relatarlo. Así nació un pequeño libro que se llamaba (y se llama todavía) *Dama de Porto Pim*, y me sentí muy orgulloso, porque pensé que por fin mi viaje adquiría sentido real, empezaba a existir de verdad. Con enorme asombro, en cambio, cuando el libro fue publicado, pude darme cuenta releyéndolo de que todo parecía más fantástico aún. La literatura, con su poder de transformar lo real en hiper-real, lo volvía todo más irreal aún de lo que me había parecido a mí.

Me resigné: tal vez la realidad fuera fantástica de por sí. Desde aquel viaje han pasado muchos años y no he vuelto a ir a las Azores. No sé si esas islas siguen existiendo. Probablemente sí, porque las encuentro a menudo al mirar mapas geográficos.

Un día me llegó desde Barcelona un guión cinematográfico. Me lo mandaba mi amigo Toni Salgot, que ya con anterioridad me había expresado su deseo de hacer una película basada en una de las historias de *Dama de Porto Pim*. Toni, además de dedicarse al cine, pinta. Y los pintores, ya se sabe, modelan la realidad de modo tan personal que acaban por hacer que parezca imaginaria: algo pensado por ellos que existe solo en el interior de sus cabezas. Me puse a leer aquel guión, y era tan minucioso, detalle a detalle, al reconstruir la historia que un día me había contado un viejo ballenero, que aquella historia me pareció todavía más irreal. Me pregunté: pero ¿estoy seguro de haberla oído de verdad alguna vez?

Seducido por la duda y pensando que una visita de reconocimiento quizá pudiera proporcionarme alguna respuesta, hice una escapada a Asturias hace unos meses, a la costa cantábrica donde aquel guión se estaba transformando en cine. Y allí me encontré con Toni Salgot, que estaba charlando con una ballena. Le decía: Muchas gracias, señora ballena, ha hecho usted un trabajo magnífico, he quedado muy satisfecho, ahora se merece unas buenas vacaciones, ya puede marcharse a descansar con sus amigos de Greenpeace. Más adelante, en la playa, además de Salgot y de su amiga la ballena, me topé con la Dama de Porto Pim en compañía de un señor desconocido que la llamaba Lucía y que le hablaba, según me pareció, en tono amenazador. El asunto empezaba a inquietarme, así que recorrí el sendero que desde la playa ascendía por la costa y me detuve a reflexionar. ¿Qué estaba ocurriendo? En aquel instante, de una casa de la aldea vi salir a un joven que llevaba un largo bastón al hombro y que, tras montar en una bicicleta, estuvo a punto de caerse con el ímpetu de la primera pedalada. Ya era casi de noche y la aldea estaba desierta: ¿adonde podría ir a aquellas horas un tipo en bicicleta con aquel enorme bastón al hombro? El seguía pedaleando, dando peligrosos bandazos en las curvas, y se iba acercando rápidamente hacia mí como si le persiguiera el diablo. Él no podía verme, porque la vegetación me protegía de su mirada, pero yo podía verlo bien y cuando pasó a mi lado lo reconocí perfectamente. Era el joven Lucas Eduino, el ballenero de mi historia. Y lo que llevaba al hombro no era un bastón, sino un terrible arpón de ballenero con la punta de acero que refulgía bajo el claro de luna. En aquel instante lo comprendí todo. Comprendí que estaba a punto de suceder lo irreparable y, sin poder contenerme, eché a correr detrás de él. Lucas, grité, te lo ruego, no lo hagas, te arrepentirás toda tu vida, mira que la historia que estás interpretando no es verdadera, me la he inventado yo, te lo juro, he hecho creer siempre que me la había contado un viejo ballenero, pero me la inventé yo de arriba abajo, ¡tu historia no existe!

Pero él no me oyó. En realidad no podía oírme, porque cada uno de nosotros estaba dentro de su propia historia, él dentro de la suya, que había sido contada por mí, yo dentro de la que ahora estaba negando, y ninguna comunicación era posible entre nosotros. Y entonces me sentí responsable de lo que estaba a punto de suceder, como si yo, al contar aquella historia hace veinte años, hubiera hecho que sucediera ya lo que debía suceder aún. En aquel momento, mientras Lucas Eduino se dirigía en bicicleta a matar con su arpón a la mujer que lo había traicionado, comprendí que relatar significa extraer lo existente de lo no-existente, sugerir a la realidad lo que esta debe hacer. Sobre el acantilado había una casa solitaria donde brillaba una ventana, Lucas se detuvo y llamó a la puerta. Y entonces no

aguanté más, hui de allí tan rápido como pude y mientras corría me tapaba los oídos porque no quería oír el grito de una persona que iba a ser asesinada: aquel grito lo conocía ya. Por suerte pasaba un coche y le hice señas para que se detuviera. Por favor, le dije al conductor, déjeme subir, lléveme lejos de aquí. ¿Adonde?, me preguntó amablemente el conductor, ¿adonde quiere que le lleve? Quiero salir de una historia, balbuceé de manera confusa, no importa adonde vayamos, basta con que me permita usted evadirme de una historia, la he inventado yo, pero ahora quiero salir de ella. No lo entiendo, respondió perplejo el conductor. No importa, dije entrando en el coche, no importa si lo entiende o no, el caso es que los escritores como yo son unos irresponsables, y también un poco cobardes, porque se inventan historias a las que luego temen. El hombre esbozó una amplia sonrisa y el gesto de su brazo, que señalaba la escena que teníamos delante, pretendía ser tranquilizador. Desde allí, desde el borde de la carretera, se veía el otro lado del equipo de rodaje: los reflectores de la luz, los cables eléctricos, las grúas de los micrófonos, los extras, el sillón del director y de su ayudante, y a Toni Salgot que, en silencio, con los brazos en alto le sugería a Lucas Eduino el movimiento exacto que debía realizar para hundir su arpón en el cuerpo de la Dama de Porto Pim. Pero ¡si no es de verdad!, exclamó el amable conductor, es todo una ilusión, se trata solo de una película, ¿de qué tiene miedo?

BALLENAS DE OTROS TIEMPOS. TANGO DE RETORNO

«Y en cambio a veces sucede que uno regresa a donde no pensaba regresar, o no quería. No son cosas fáciles de explicar, ¿comprende?»

Caminamos lentamente por el paseo marítimo. Ha caído la noche. Ante nosotros, el letrero del Peter's Bar; a la derecha, a lo largo de la bahía de Porto Pim, las luces de la aldea. La verdad, cómo podía negarme, pienso sin decirlo: un viaje para dos personas a este archipiélago, hoteles reservados en los lugares más hermosos, esta hospitalidad vuestra tan generosa, y además, la fábrica de las ballenas transformada en centro cultural, con la *Dama de Porto Pim* perfectamente expuesta en los más diversos idiomas, era imposible negarse, querido Vasco, me correspondía el honor de inaugurar la biblioteca, antes era una vieja fragua ruinosa, un lugar dantesco, el cetáceo traído a rastras desde la barcaza era izado con unos cabestrantes por la rampa de cemento, en la fábrica había fogoneros descalzos con delantales de cuero que destripaban, cortaban, arrojaban los pedazos del animal a los enormes calderos de cobre donde la ballena derretía sus grasas para los usos que los hombres hacían de ellas, hoy ese edificio podría pertenecer a la llamada «arqueología industrial», aunque de industrial tuviera bien poco, el hombre y el animal cara a cara, o así al menos creo recordarlo, admitiendo que todos los recuerdos sean verdaderos, he leído en algún sitio que nuestra memoria está llena de falsos recuerdos, sabe usted, Vasco, uno escribe un libro sobre un viaje suyo a las Azores, o sobre un presunto viaje, y al final lo que le queda en la memoria, más de veinte años después, no es ese viaje, admitiendo que lo hiciera, es lo que escribió a tal propósito.

Hemos entrado en el Peter's. Hay una mesa libre, al fondo, junto a la pequeña vitrina donde una muchacha vende artesanía a base de dientes de ballena, que tal vez siga haciendo un viejo ballenero retirado, acaso un ballenero de las montañas, por decirlo con el título de una hermosa novela de Romana Petri.

«Me han obligado ustedes a recordar una cosa de la que ya no me acordaba», digo.

Vasco ha pedido dos vasos de Térras de lava, el vino blanco de las viñas que crecen en las laderas del volcán de Pico. Sonríe, levanta el vaso para brindar. «¿Conoce la definición que Schopenhauer dio de la vida?» Niego con la cabeza. «Un libro leído una sola vez hace mucho tiempo», murmura. Levanto el vaso yo también.

«Pero hay también páginas fidedignas», insiste, «lo dice usted mismo en su prólogo, por ejemplo, las de la caza de las ballenas.»

Como por encanto, aparecen otros dos vasos de vino blanco.

«Fidedignas… Vasco, ¿es que hay algo digno de fe en este mundo? En cuanto a lo fidedigno en literatura, no se haga el ingenuo, por favor, ayer por la noche en el hotel leí su *Ilhiadas*, me congratulo por el juego de palabras, un Homero de vanguardia que relata sus islas imaginarias que sin embargo son verdaderas.»[18]

«Discúlpeme si insisto», dice Vasco, «pero de la caza de las ballenas yo me acuerdo, y en su libro esos detalles tan exactos, el grito de la ballena herida, y toda la sangre que se esparce por el mar como una floración, todo eso no se lo inventa uno, y si se lo inventa es demasiado.»

Prefiero no replicar: estoy de acuerdo con el «demasiado».

«Y además existe una responsabilidad, en todo caso», continúa él, «me refiero a quienes han seguido su experiencia escrita.»

«La primera imitación es verdadera», replico, «la segunda imitación es falsa, es el principio del *utpictura poesis* de los antiguos, un *ut*, de acuerdo, pero no se puede llegar al cómo del cómo.»

Vasco saborea su vino, entre pensativo y divertido. Pero no quiere darse por vencido. «Por lo menos *Pequeñas ballenas azules que pasean por las Azores*, no me negará eso también, por favor, esa es una conversación cogida al vuelo entre un él y una ella embarcados en un transbordador.»

Vasco me mira con insistencia. No cejará, estoy seguro, más vale confesar.

«Claro que no lo niego, querido Vasco, es cierto, es una conversación robada, estamos en el compartimento de un tren entre Bruselas y París, en los años treinta, él es un banquero belga que viaja en compañía de su amante y le está haciendo confidencias acerca de otra mujer de su vida que se llama Albertine, y es feroz, bordea la maldad, ah, cuánto rencor hacia esa mujer ciega e ingrata a la que ha rescatado de un pasado tormentoso, hecho de amores fracasados, de encuentros clandestinos, de habitaciones de hotel, y ella, la amante que lo acompaña y que espera lograr que la despose cuando lleguen a París, se conmueve por su rival, y le ruega que sea más humano, vamos, Marcel, le dice, sé más indulgente con esa pobrecilla, ya no forma parte de tu vida, sea quien sea. Y ahí el público se desternilla de

la risa, porque la pobre boba no se da cuenta de que Marcel está hablando precisamente de ella, como es natural ha cambiado nombres y situaciones, se ha inventado un cabaret, La Baguette, donde la presunta Albertine bailaba bastante ligera de ropa, pero todo es una metáfora, y ella en la metáfora no se reconoce, por lo demás, es tan difícil reconocerse en un retrato que alguien hace de nosotros, tenemos de nosotros mismos una imagen que no se corresponde con la imagen que de nosotros tienen los demás, pero eso Pirandello ya nos lo dijo hasta la saciedad, sin embargo, los espectadores ya han visto el primer acto, naturalmente, y se dan cuenta de quién es Albertine, la única que no se da cuenta es la propia Albertine, que viaja en primera clase envuelta en un abrigo de visón. Querido Vasco, lo confieso, esa conversación la oí en París hace muchos años, debía de ser el año sesenta y cuatro o sesenta y cinco, yo era un jovenzuelo que hacía como que estudiaba en la Sorbona, del título de la comedia no me acuerdo, y tampoco del nombre del autor, en cualquier caso es un ilustre desconocido, un sujeto cualquiera que escribía teatro de boulevard de sano entretenimiento, pero la idea no es original, se encuentra ya en Crommelynck, es un epígono de Crommelynck, digamos que la mía es la imitación de una imitación.»

Los turistas se han marchado. Incluso los trotamundos elegantes (o paletos, depende) que al atravesar el Atlántico con sus «barcos» consideran ya «indispensable» una parada en el Peter's Bar, como he leído en un semanario que de esas cosas entiende. Estoy invitado a una cena, y seguro que ya llego tarde. Digo que antes debería pasar por el hotel, María José me espera, pero eso no parece preocuparle mucho.

«Una última cosa, de verdad, la última», insiste él, «el cuento final, no sé si se lo contaron de verdad o si se lo ha inventado, pero ¿por qué precisamente el arpón?, ¿no es demasiado bárbaro como utensilio de asesinato?»

Vasco me escruta con aire implacable. Está decidido a saberlo todo hasta el final, total, repite, en la cena estará él también y sin él la cena no empieza. Hay que resignarse al interrogatorio. «Verá», balbuceo, «el problema habría que resolverlo de raíz, como suele decirse, es que se trata de una traición, pero no es una traición simple, es una traición doble, en el sentido de que ha obligado al traicionado a traicionar a su vez antes de ser traicionado, no sé si me explico.» No, quizá no me esté explicando, Vasco mira ahora hacia delante con aire ausente, pero a la escucha. «Pongamos una traición simple», continuo, «usted traiciona a una persona y su traición provocará las complicaciones que sabemos, porque, como ha observado Jankélévitch, la traición es la única acción humana que puede modificar el pasado, quien se descubre traicionado pone en cuestión su propio pasado, se pregunta:

pero ¿quién era la persona que yo creía que era, y quién era yo que creía? Hasta aquí la traición simple. El problema se complica si el traidor pide al otro que traicione algo o a alguien, y después lo traiciona, ¿me explico? Entre otras cosas, la literatura habla mucho de ello y Gabriella Turnaturi, como la atenta socióloga que es, no ha perdido ocasión para recorrer esa casuística inmensa.»

Él hace un leve gesto con la cabeza, se enciende un cigarrillo, aguarda. Prosigo. «He leído muchas teorías sobre la traición, porque por lo demás, siempre he pensado que es la piedra angular para comprender el simpático siglo que acabamos de abandonar, desde las teorías de Hillman a las *Tres versiones de Judas* de Borges, pasando por las teorías de un alegre jovenzuelo envejecido que sostiene que la traición sienta bien, porque fortalece a las parejas en crisis, en resumen, que nos hace madurar y nos libera. En su caso, vista su trayectoria, tengo la sospecha de que ha traicionado a diestro y siniestro, "libertad buscando que es tan querida",[19] pero ese es otro asunto. El asunto, en el caso de la tal señora de paso por Porto Pim, es que ella le pide al joven ballenero que traicione. Y él traiciona. Traiciona a su padre y el oficio de sus padres, su casa, sus orígenes, todo, en suma, se convierte en cantante de un bar de mala fama: reniega. Y un día, con asombro, se da cuenta de que quien le había inducido a la traición lo traiciona, que él ha traicionado en vano.»

Vasco toma la palabra. «Disculpe, pero me acuerdo bien del fragmento, el extravío del joven porque ella lo está evitando, hasta que por fin una noche se decide a coger la bicicleta y a ir a arrancarla de la casita que ella ha alquilado en la bahía, llama a la puerta, ella entreabre sin dejarle pasar, él oye una voz masculina que pregunta desde dentro quién es, él echa un vistazo, recuerdo incluso la imagen que su ojeada furtiva capta, *era un hombre anciano y se estaba vistiendo*, nadie, contesta ella, es un marinero que en tu ausencia me ha hecho compañía, y el otro desde dentro: que se vaya. Disculpe, Tabucchi, pero yo la habría estrangulado allí en la puerta, usted, en cambio, hace que el joven regrese a su casa en bicicleta para coger el arpón, vuelva después a la casa de la mujer y la atraviese. ¿No le parece un poco enrevesado?»

Es el momento de la verdad, no hay nada que hacer.

«Verá», admito, «había leído a un genio de la narratología, de esos que escriben las gramáticas de cómo se relata. Y este afirma que si en un cuento, o también en una película, en la primera página o en la primera escena hay un fusil colgado de la pared, antes o después ese fusil disparará, no hay remedio.»

«Genial», dice Vasco.

«Pues bien, lo confieso, me dejé llevar. Verá, yo, en mis libros, me he pasado la vida colgando fusiles de las paredes sin dejar que

dispararan nunca, y en aquella ocasión me decidí, obedecí a la gramática, el ballenero había colgado de un clavo un arpón afiladísimo, yo lo tenía a mi disposición, podía darle un poco de material al gramático, cedí a la tentación, hay que hacer el bien en esta vida. Y además, francamente, lo hice también en cierto modo por ella, por aquella pobre mujer.» Vasco me mira, estupefacto. «Ahí no le sigo», dice.

«Dese cuenta, a estas alturas, si el arponero no hubiera actuado con decisión, sería una Abuela de Porto Pim,[20] viviría acaso en una granja de Kentucky, el viejecillo con el que se marchó a los Estados Unidos haría mucho tiempo que habría muerto y ella sin duda estaría escribiendo sus memorias en forma novelada, evocando su lejano paso por las Azores. Antes de que la historia la contara ella preferí contarla yo, hay que adelantarse siempre a los acontecimientos.»

Vasco insiste en pagar la cuenta. Salimos a la noche isleña refrescada por la brisa de junio.

«Viento de noroeste», sentencia, «mañana hará buen tiempo, tenga en cuenta que el anticiclón de las Azores no es más que un bulo.» Y después me pregunta en voz baja: «Pero este viaje, ¿le ha gustado?» Lo tranquilizo: «Es la primera vez que viajo de verdad a las Azores, querido Vasco. Se lo agradezco, creo incluso haber comprendido la diferencia que hay entre vida y literatura. Pero quédese tranquilo, de este viaje no escribiré nunca nada.»

EN LOS ALREDEDORES DE «SE ESTÁ HACIENDO CADA VEZ MÁS TARDE»

El futuro penetra en nosotros, para transformarse en nosotros, mucho antes de que tenga lugar.

RAINER M. RILKE,
Carta a un joven poeta

EN LA RED

No resulta muy fácil para un escritor reflexionar sobre su propio libro ni, sobre todo, hablar de él. Porque para quien lo ha escrito, un libro acaba allí donde acaba. Puede intentarse hacer algunas consideraciones, que tienen el valor que tienen. Por ejemplo, si tuviera que contestar a una cuestión acerca del «mecanismo» del libro, dado que se trata de una novela epistolar, diría que no es una novela epistolar en el sentido dieciochesco, como *Les liaisons dangereuses*, sino que se trata más bien de cartas unidireccionales, como (estableciendo las debidas diferencias, naturalmente) la *Carta al padre* de Kafka, las *Epístolas* de Horacio, las de Jacopo Ortis, cartas, en definitiva, que no presuponen respuestas. En este caso, la respuesta debe construírsela con su propia imaginación el lector, a quien dejo también la tarea de construirse el destinatario, porque la personalidad del remitente en buena parte se manifiesta en la carta. Pero quizá lo que el libro revela es más bien una actividad epistolar algo alocada por parte de quien pretende escribir dieciocho cartas en lugar de otras tantas personas, es decir, yo. Digo algo alocada porque pretensiones de esa clase se salen de la norma. Pero tal vez sea la literatura en sí la que se salga de la norma. En tal sentido el escribiente podría ser leído como un tipo a la Herzog, el epónimo de la novela de Saúl Bellow (profesor universitario también, si no me equivoco), quien en sus intentos de escribir un libro (que no le sale) se ve aquejado por una frenética actividad epistolar que le lleva a dirigir cartas a todo el mundo, de sus conocidos a Nietzsche, pasando por Heidegger o el presidente de los Estados Unidos. En mi libro, afortunadamente, no hay destinatarios tan comprometedores.

Se me pregunta si es un libro sobre el sentido de la vida, dado que contiene esa cuestión, ese sintagma que recorre las distintas cartas, es decir, «qué guía las cosas», y la respuesta es «a veces una nimiedad». La verdad, no sabría qué decir. A veces, la vida es insensata, y acaso este libro lo sospeche. Leyendo a Plotino (quien por lo demás aparece citado en una nota final) se concluye que la vida es al mismo tiempo principio y ausencia, emanación primordial e imposibilidad de determinación mensurable. En suma, es un río sin orillas. Narrarla es una voluntariosa manera de levantar diques, de hacer que discurra por

un cauce. Obviamente, es una ilusión. De cualquier forma, incluso en el caso de que este libro parezca francamente pesimista, como tal vez alguien lo juzgue, la ilusión que lo sostiene es una forma de optimismo o de ilusorio pesimismo, sea lo que fuere. Sí, es cierto, hay muchos recuerdos y citas musicales además de poéticas, música clásica y también música pobre, que me gusta mucho. La música es una forma de escansión del tiempo que es audible y obedece a leyes matemáticas. Las matemáticas son misteriosas, nos lo dicen los filósofos presocráticos, nos lo dice la Cábala. También la vida está escandida por algo, y no sé bien por qué. Escandida por algo que en psicoanálisis podría llamarse «evento». Los eventos acompasan nuestras vidas, pero no se sabe cuándo llegan ni de dónde vienen. La vida es una composición musical que ejecutamos acaso sin conocer la música. No tenemos partitura. La partitura solo se comprende después, cuando la música ya ha sido interpretada. Y es cierto que se dan deslizamientos del tiempo, en el sentido de que se pasa de un tiempo a otro, se va hacia atrás, y el espacio y el tiempo a veces se anulan. Pero la verdad es que todavía no he entendido bien si somos nosotros quienes atravesamos el tiempo o si es el tiempo el que nos atraviesa. Quiero decir, si somos nosotros los que pasamos y el tiempo permanece inmóvil o si es el tiempo el que pasa e inmóviles permanecemos nosotros. Sea como fuere, los personajes de este libro tienen la soterrada sensación de llegar tarde, incluso respecto a ellos mismos. O bien a veces tienen la sensación de haberse adelantado o de haber llegado tarde, en el sentido de que habían intuido lo que les estaba ocurriendo: traiciones realizadas o sufridas, errores e incomprensiones, solo que se dieron cuenta con retraso. En el sentido de que en el mismo momento intuían pero no comprendían; lo comprendieron más tarde. En definitiva, son todas ellas vidas fuera de hora.

Creo que en este libro es sobre todo el amor lo que está fuera de hora, es siempre un fruto demasiado verde o demasiado maduro. La vida fuera de hora da una sensación de vértigo, es algo así como rodar por las escaleras. Por último, no creo que sea un libro crítico en lo que atañe a los hombres y a sus comportamientos, incluso en las relaciones amorosas, se trata de un amor en un sentido especial, punto de fuga hacia otras zonas de la pasión humana como son también el odio, el rencor, la nostalgia. Hay muchas periferias que tal vez sean más centrales que ese punto central que es el amor. No diría yo que es un libro crítico, porque es un libro de constatación, no es un libro de juicio: relata y no da medidas de valor. Los comportamientos y las relaciones fallidas en este libro pertenecen tanto a los hombres como a las mujeres, es decir, tanto a quienes escriben las cartas como a quien las recibe. Por lo demás, eso lo sabe bien la única voz femenina que

con una «carta circular» responde a todo el mundo. Se da cuenta de que sus llamados «clientes» son unas marionetas que se han agitado algo insensatamente sobre el escenario de sus breves vidas, moviendo de manera furibunda y algo estúpida sus extremidades. De modo que se le ocurre cortar el hilo que guiaba el movimiento de las marionetas. Y a otra cosa, mariposa.

AUTOBIOGRAFÍAS AJENAS

1. UNA CARTA

«Un homme qui écrit n'est jamais seul»,[21] dijo Paul Valéry. Para contestar a su cuestionario[22] quisiera partir de esta consideración, la misma de la que me hubiera gustado partir para responder a la larga carta de un lector que, poco después de la publicación de Se *está haciendo cada vez más tarde*, me escribió: «Estimado señor Tabucchi: Le escribo porque en su libro, en una de las cartas (por discreción no le diré cuál), ha escrito usted mi historia. Usted ha contado en síntesis esa autobiografía que yo nunca fui capaz de escribir.»

La carta me produjo cierta turbación. Provenía de una ciudad del Véneto, estaba firmada con nombre y apellido e incluía la dirección. El remitente (un hombre) me resumía sus datos personales: ya no era joven, tenía un título universitario en ingeniería, estaba jubilado, mantenía una pequeña actividad como empresario que no parecía importarle mucho. Durante toda su vida había frecuentado la literatura, sobre todo las autobiografías y los diarios íntimos, a los que hacía alusión: Montaigne, Choderlos de Lacios, Vico, Alfieri, etcétera. Había publicado algunas cosillas de las que pocos se habían percatado y que me enviaba como obsequio. Su carta concluía así: «Hace muchos años que llevo un diario. Todos los días de mi vida están anotados en las páginas de numerosos cuadernos. Y, sin embargo, no he conseguido extraer de esas páginas el evento que ha marcado mi vida. Este se verificó hace muchos años, cuando yo era ya un hombre maduro y, tras un largo periodo de "incubación", tomó cuerpo mucho más tarde, cuando casi era un viejo. No lo sabe nadie, aparte de mí y de la persona que secretamente lo comparte a espaldas de mi mujer. Yo he sido capaz de describirlo, pero no de relatarlo, si con esta palabra se entiende su sentido y sus razones. Usted lo ha relatado en unas cuantas páginas, con una historia que no es exactamente la mía, aunque en sus rasgos esenciales lo sea, y sea reconocible para mí. Esa carta hubiera debido escribirla yo, en cambio, la ha escrito usted. Me gustaría comprender cómo puede haber ocurrido algo así.»

Esta carta inesperada y extravagante no recibió por mi parte la respuesta que se merecía. Evoqué el siempre útil verso de Baudelaire «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», aduje el valor de categoría de ciertos eventos de la vida de todos nosotros, eludí todos los demás interrogantes (eran muchos) y sobre todo una afirmación cuyo comentario me pareció imposible: «Usted, narrándome a mí sin saberlo, se ha narrado indudablemente a sí mismo, porque cualquier forma de escritura novelesca -en particular, la que pasa a través del Yo de la forma epistolar- es siempre una imagen de uno mismo. Usted, sin conocerme, se ha disfrazado de mí para hablar de sí mismo. Yo, hablando siempre de mí en cuanto yo mismo, no lo he conseguido nunca.»

He releído a menudo esa carta, la he glosado y comentado. Algunas reflexiones que me ha suscitado las utilizaré para responder a su cuestionario, en el que me invita a hablar de verdad y de ficción, de epistolografía y de autobiografía, de diarios, de memorialismo, del tiempo y de muchas otras cosas. Tome mis reflexiones tal y como son, carentes de orden lógico, extrañas a cualquier normativa, en el estado silvestre en el que se me aparecieron. No aspiran obviamente a constituir una respuesta a esa carta, que no tiene respuesta posible. Son pensamientos ocasionales, divagaciones, «desconsideraciones».

Escribir, escribirse: la cuestión es siempre la misma, desde hace milenios, desde que la literatura da comienzo. Para hablar de uno mismo es necesario buscar el uno mismo que no existe, ha dicho alguien, no recuerdo ya quién. Empecemos por ahí.

2. LA AUSENCIA DE TIEMPO

«Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo», dice Blanchot en *El espacio literario*. Y especifica: «El recurso al Diario indica que quien escribe no quiere romper con la felicidad, la conveniencia de que los días sean verdaderamente días y que se continúen de verdad. El Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha.»[23]

Si, por el contrario, entrar en la escritura creativa significa salir del tiempo, ello presupone una soledad absoluta, nos sustrae de los demás, sustrae a los demás de nosotros, a nosotros mismos de nosotros mismos. «Lo que en [el escritor] habla», dice asimismo Blanchot, «es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie.»[24]

3. CARTA, DIARIO

Se ha observado que el género epistolar es un género ambiguo. Es cierto. Piénsese en la tipología de géneros que este permite frecuentar: el género amoroso (Abelardo y Eloísa), la confesión (Rousseau, Goethe, Foscolo, Kafka), el panfleto (D'Alembert), la moralidad (Montesquieu), la didáctica (Lord Chesterfield), la novela (*La nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Mémoires d'Hadrien* y *Alexis* de Yourcenar, *Les liaisons dangereuses*, etcétera). Y piénsese además en la carta *dentro de* la novela, en su importancia. Piénsese en cuán fundamental resulta la carta perdida en *La Princesse de eleves*, en la carta como comunicación imposible en *La porte étroite* de Gide, en *La carta robada* de Poe: carta como texto y como «pre-texto». Y además, las cartas son «voces», y sobre eso me gustaría demorarme algo más. Me limitaré a citar lo que dice Marguerite Yourcenar en la nota de su *Alexis ou le traite du vain combat*: «Comme tout récit à la première personne, *Alexis est* le portrait d'une voix.»[25] También las cartas de mi «novela en forma de cartas» son sobre todo retratos de voces, voces que parecen provenir de la nada (no incluyen ni fecha ni lugar), que vagan por el espacio extraviadas y anónimas (no están firmadas aunque presumiblemente las destinatarias conozcan bien a los remitentes).

Y además la carta frecuenta el mismo espacio de escritura que el Diario: ambos pertenecen (aparentemente) a la autobiografía y, como consecuencia (aparentemente), al tiempo. Ambos dicen «Yo». Ambos tienen un único lector reconocido: el destinatario para la carta, el escribiente mismo para el Diario, que es por lo tanto un auto-destinatario. Pero sabemos que estas son características aparentes, porque el verdadero problema es: ¿está la carta dirigida solo al destinatario? ¿Está el Diario dirigido solo a quien lo escribe? Sabemos que el remitente de una carta, al escribir a otra persona, se interpela a la vez a sí mismo también, comprendiendo a menudo, al escribir, algo que no había comprendido aún. Al igual que sabemos que el escritor del Diario, al escribirse a sí mismo, puede escribir al mismo tiempo a los demás también, por ejemplo, a la posteridad.

Entre todas las formas de escritura, Elias Canetti privilegia los diarios, confiriéndoles casi el mismo estatuto que Joyce confiere a la epifanía: ese privilegiado relámpago en el que la vida y el mundo se revelan en su misteriosa y desnuda verdad. En el «Diario auténtico» (son palabras de Canetti) tiene lugar un «milagro incomprensible». Evidentemente, Canetti considera que existe realmente un «Diario auténtico» como forma literaria, aunque no desdeñe ocuparse de los que llama «Diarios falsificados», declarando, bondadosamente, que estos pueden tener también su propio valor, es más, que «hay algunos que poseen una fascinación increíble [...], su atractivo depende del

talento del falsificador».[26] Con cierta caballerosidad, Canetti no niega su admiración por semejantes «falsificadores», aunque en sus palabras no sea difícil captar cierta condescendencia: «Yo sería el último en tratar con ironía o con sarcasmo a este tipo de escritores. Hay que valorarlos según el imperativo de su índole particular: buena parte de la mejor literatura universal les pertenece [...]. De ellos, sin embargo, no cabe esperar diarios auténticos.»[27] Canetti sigue convencido de que solo en el Diario auténtico («mucho más raro e importante») se encuentra «la verdadera esencia humana». Sin acordarse de que Diógenes buscaba al Hombre hace ya más de dos mil años, Canetti parece seguir buscándolo bajo forma de diario. Tal vez, sin querer confesarlo, Canetti haya intuido, en todo caso, que tales «falsificadores» pertenecen a otra familia: son los creadores, los artistas, aquellos que llegan a sospechar la verdad precisamente a través de la ficción. Canetti, por otro lado un óptimo escritor, confiesa explícitamente su ajenidad a la creación pura y simple. Para él la frase de Pushkin «He llorado tantas lágrimas sobre la ficción» probablemente resultaría incomprensible así como le sería extraña la *Autopsicografía* de Pessoa, según la cual: «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente.» Canetti cree que la verdad es única, no sospecha que es multíplice como la mentira. Tal vez se escandalizara si alguien afirmase que la mayor verdad la pronuncia, fingiéndose loco, el príncipe Hamlet.

Pues bien, los personajes de ficción de este libro, al relatar a otra persona sus vicisitudes, se las representan, se las interpretan y, por lo tanto, «se las cuentan». En el sentido de que las fingen, consciente o inconscientemente. Es inútil buscar en sus cartas «un Diario auténtico».

4. EPITAFIOS

Prosiguiendo con lógica, yo diría que estos personajes no son creíbles por lo que dicen, son creíbles por lo que sienten. Me explicaré mejor. Lo que sienten, sus pasiones y sus sentimientos son «auténticos», en el sentido de que son vividos con autenticidad; sobre las historias que cuentan invitaría en cambio a cierta cautela. Como he dicho, las historias que cuentan en buena medida *se las* cuentan, modificando inevitablemente los acontecimientos. Ellos poseen ya una «vivencia» propia que es una interpretación y un punto de vista; ahora, gracias a la carta, esta es visitada de nuevo, se convierte en una interpretación al cuadrado. Me pregunto: ¿qué tendrían que decir las destinatarias de

estas cartas, las mujeres que han vivido con los remitentes las historias que en estas cartas se relatan? Un mayor acercamiento a la realidad podría proporcionárnoslo el testimonio de las figuras femeninas que están al otro lado del espejo. Pero ¿cómo encontrarlas? ¿Cómo interpelarlas? ¿Cómo pedir su versión? Por desgracia, en mi libro no es posible, y tal vez no sea ya posible en absoluto, en la época que nos ha tocado vivir. La marquesa de Merteuil ya no puede replicar al vizconde de Valmont para entretejer, con su correspondencia, la deslumbradora verdad de una *liaison dangereuse*. La marquesa ha salido a las cinco desde hace tiempo, y no ha vuelto desde entonces. Las *liaisons* aquí se han deshecho, y es imposible volver a anudarlas; pero eso no significa que se haya eliminado el *danger*, al contrario, me parece que todo resulta más peligroso, amenazador, alarmante. Ni siquiera hace falta esperar al final de la novela para ver materializarse un suicidio que ponga fin al asunto, a esa ridicula pantomima que los personajes están viviendo. Es como si el suicidio ya hubiera tenido lugar a priori, en un prefacio que no existe. Quienes escriben son lémures, *revenants*, crisálidas muertas, espectros. ¿Y entonces? Entonces yo diría que las cartas que escriben son una suerte de sigilo, de epitafio. Eso es, yo diría que a su manera este es un libro de epitafios, en la tradición de la epigrafía latina. El título constituye una suerte de letrero que advierte al visitante a la entrada del cementerio. Cuando este llega frente a las lápidas y se pone a leer las inscripciones, se da cuenta de que se halla frente a lo Definitivo: todo aquello que se ha dicho es inmutable, porque está testimoniado por la escritura, y no puede cambiarse, aunque no hubiera sido así.

5. EL HÁBITO NO HACE AL MONJE

Precisamente por la desconfianza que debe abrigarse respecto a la verdad de las historias relatadas, yo sería menos perentorio que usted en la interpretación de los remitentes, por ejemplo, en la lectura de los personajes de las dos cartas en secuencia *Vigilia de la Ascensión* y *Ojos míos claros, mis cabellos de miel*. Comprendo que el remitente de *Vigilia de la Ascensión* puede parecer, a primera vista, un pobre ingenuo engañado por la mujer a la que ama. Pero yo no estaría tan seguro. Es demasiado impúdicamente ingenuo, cándido, y en su candidez emplea frases codificadas refiriéndose a gallineros. Pero ¿se trata realmente de gallinas? Italia tiene un pasado reciente con muchas zonas oscuras, y una persona que desaparece durante cierto periodo de tiempo y después aparece de nuevo, me hace pensar en una clandestinidad, o en todo caso, en algo inconfesable. Y me atrevería a sospechar que ese

periodo «oscuro» la destinataria lo conoce muy bien, que de vez en cuando iba a visitar a su amigo en cualquier gallinero seguro. Y tampoco me dejaría llevar a engaño por el apasionado libertino de la segunda carta. Me parece demasiado noble y demasiado exquisitamente literario: en un contexto italiano lo vería más bien como un viejo vivales, dotado de una sana gazmoñería, todo él casa y familia tal vez, en suma, algo democristiano, como se decía cuando estos aún existían, sin querer ofender a nadie. Mientras estaba escribiendo su carta me venía a la cabeza un epigrama de un poeta satírico decimonónico, ya no recuerdo de quién, que decía más o menos: «Fue en su ciudad / probo marido y ciudadano ejemplar. / Traicionó en otra parte.»

En cuanto a la destinataria, que usted ve como una mujer misteriosa, ambigua, una especie de *femme fatale*, no quisiera que el hecho de que pueda recibir dos cartas de dos hombres tan diferentes, y por lo tanto de dos situaciones tan diferentes, le indujera a interpretaciones viciadas por la literatura. Qué sé yo: una suerte de Nadja de los surrealistas, el Enigma, ciertas mujeresleopardo o mujeres-esfinge pintadas por Khnopff. La realidad siempre es más trivial, y además no olvide que en estos textos nos hallamos en un contexto italiano, y en Italia, la mujer es la reina del hogar. Tal vez hubiera querido volar bien alto, y en cambio la vida la llevó a escarbar en el patio de casa. Y en esta especie de *Spoon River* epistolar, como definitivamente he pasado a describir esta novela, es probable que se mereciera una lápida menos romántica que la que le esculpe encima la primera carta y menos tenebrosa que la que haría sospechar la segunda. Una lápida más prosaica, y sin duda más melancólica, algo así como esta: «Me equivoqué de plumaje. Buscaba albatros y gavilanes, encontré un viejo gallito.»

¿Conque cree usted que soy demasiado cruel con mis personajes? Puedo comprenderle, pero tenga en cuenta que la literatura no es una asociación benéfica. Y además los escritores conocen a sus personajes bien, o por lo menos creen conocerlos bien, pero eso ya lo he dicho en otra parte. Verá, cuando uno empieza a escribir una historia, empieza a suponerla, y cuando la ha terminado sigue suponiéndola. Un libro, para un escritor (aunque creo que para el lector también), no acaba jamás allí donde termina. Un libro es un pequeño universo en expansión.

6. LA AUTOBIOGRAFÍA, O DEL PRINCIPIO DE HEISENBERG

Ya sé que debo centrarme en un punto por el que manifiesta usted un especial interés, la relación texto/autobiografía. Es decir: ¿cuánto de las vivencias del escritor queda enredado en la página que escribe? Con esto debemos llegar a la tediosa cuestión de la verdad, que en literatura no significa nada, porque la literatura es una realidad paralela. Por lo que a mí respecta, invocaré la *Paradoja sobre el comedíante* de Diderot: «Et á votre grand étonnement, il avait le masque de différents visages. Ce n'était pas naturellement, car Nature ne luí avait donné que le sien, et iI tenait done les autres de l'Art.»[28]

Yo he sido todos los personajes de estas cartas (repito: lo he sido entera y sinceramente, con todo mi yo) sin haberlo sido jamás de verdad. Aparte de eso, no puedo negar que en ese otro yo que fui al escribir esas cartas (como decía precisamente Valéry, «un hombre que escribe nunca está solo») podrían estar los fantasmas, del todo inconscientes, de personas que han atravesado mi existencia, de una forma u otra. Pero un trozo aquí y otro trozo allá, como derrelictos a la deriva en el líquido amniótico del desconocimiento. Respecto a las destinatarias es lo mismo: por paradójico que pueda parecer, en cierta manera he sido ellas también, porque las cartas que escribía me herían como si las recibiera yo. Escribiendo este libro, he creído comprender un verso de Baudelaire que siempre me había resultado oscuro: «J'ai été le soufflet et la joue», he sido el bofetón y la mejilla. En todo caso, puedo decir una cosa porque soy capaz de descifrarla: cuando hay, y si las hay, figuras femeninas dotadas de esa irrazonable piedad por la estupidez masculina que solo ciertas mujeres pueden tener, en ellas descubro la imagen de la compañera de mi vida, que conoce los pliegues de mi alma. Otras destinatarias, cuya fisonomía permanece indistinta para mí, son como un mosaico, hecho de múltiples teselas recogidas deambulando por el mundo y por la vida. O bien son una quintaesencia, como en *Forbidden Games* o en *Casta Diva.*

Como usted sabrá, en esas quintaesencias que son los personajes es inútil buscar lo que pertenece a la oficina del registro civil. Sin ánimo de molestar a las más recientes teorías de la literatura, quisiera limitarme a una inigualable reflexión que sobre este tema Cario Emilio Gadda tuvo a bien hacer mucho antes de que las disciplinas narratológicas elaborasen la formulación de la llamada «autonomía del personaje»: «… Yo cultivo con la fantasía a una tal señora X, un personaje "mío": la cultivo hasta soñar con ella por las noches: me despierto sobresaltado, me levanto de la cama en estado de trance, me siento en la mesa, escribo: al cabo de meses y meses retomo esa hoja, reescribo, raspo, suprimo, reescribo, la copio cuarenta veces: se la doy al editor. La señora X ha venido al mundo. Lo que ocurre es que en Brembate o en Garbagnate existe de verdad una señora tal y cual como la señora X. Se trata, como todos pueden comprender, de un

incidente combinatorio, que cae bajo el principio de indeterminación absoluta o principio de Heisenberg. Como cuando a dos jugadores, jugando a los dados, les salen cinco y tres a los dos. Yo, en mi cerebro, en mi psique he creado: he madurado lentamente a la señora X mientras que con igual ponderación el Padre Eterno, en Garbagnate, ha madurado por su cuenta a otra señora, las cuales, sin embargo, se parecen como dos gotas de agua.»[29]

7. FUGAS DE GAS

¿Para qué sirve escribir cartas?

Su pregunta no está formulada en términos tan triviales, aunque sustancialmente, al inquirir por qué se hace una novela en forma de cartas, me plantee esa pregunta de fondo. Escribir cartas puede servir para muchas cosas, depende. Por ejemplo: ¿que la compañía del gas le ha mandado una factura que no corresponde a su consumo efectivo? Usted replica con una carta planteando la cuestión y la compañía del gas, si es una compañía seria, hará sus comprobaciones y le resarcirá. Su misiva no habrá resultado inútil. Pues bien, por volver a estas cartas, me temo que no hay resarcimiento posible: el consumo ha sido efectuado y el gas se ha evaporado. Y el gas evaporado ya no arde. Tal vez haya aún moleculillas aquí y allá, dispersas en la atmósfera; y acaso puedan incendiarse, pero individualmente, como llamitas vagantes, exactamente como los fuegos fatuos levantados por la presión de las suelas de los zapatos cuando se corre por el sendero de un cementerio en una noche de verano. Los remitentes de estas estrafalarias, o estúpidas, o patéticas, o desesperadas misivas van levantando con las suelas de los zapatos, corriendo por la que creen que ha sido su vida, unos fuegos fatuos que les siguen, encendiéndose por un instante en la noche, y que se evaporan rápidamente. Y para estas fugas de gas, créame, no hay compañía alguna que pueda resarcirles.

8. CEFALEAS

Me pide que le sugiera una representación de este libro, que me invente un símbolo como ciertos símbolos que se encuentran en la guía Michelin. Un gorro de cocinero: en el hotel hay restaurante; un perrito, se admiten perros; una antena: las habitaciones disponen de televisión. Pues bien, secundo su juego porque me divierte. Yo pondría

un hombrecito que se aprieta la cabeza entre las manos. Creo que este libro es una cefalea, una enorme cefalea dotada de todos los síntomas de una cefalea como es debido: latidos en las sienes, lagrimeo, aura, vértigo, pérdida del sentido espacial, intolerancia a la luz y a los ruidos, dolor espasmódico y lacerante. Un crítico muy experto, Remo Ceserani, se acordó de las hemicráneas de Baudelaire, y habló de neurosis depresivomelancólica, de la que las hemicráneas son una manifestación. No sé si los remitentes de estas cartas son unos depresivo-melancólicos, en eso es usted quien debe establecer su diagnóstico. Lo cierto es (o por lo menos eso me parece) que todos tienen un fuerte dolor de cabeza.

9. INCONCLUSIÓN

No me busque a mí, en este libro. Ha dicho Blanchot que el escritor «muere» en cuanto su escritura existe. Se entra en el espacio literario, y todo es blanco, todo es posible. Si lo prefiere, he escrito autobiografías ajenas. ¿Me permite esta expresión? Pues bien, como en casi todos mis libros, he escrito autobiografías ajenas.

FUTURO ANTERIOR: UNA CARTA AUSENTE

The Riddle that we guess
We speedly despise -
No anything is tale so long
As yesterday's surprise

EMILY DICKINSON

Hay libros que no se merecen determinadas historias. Como si estas, en medio de otras páginas consanguíneas, recargaran excesivamente el conjunto, arrastrándolo hacia una entropía que produce postración o el deslumbramiento de una fotografía sobreexpuesta.

Siempre había creído que la breve carta que ahora publico quedó excluida de mi «novela en forma de cartas» *Se está haciendo cada vez más tarde* a causa de una conjura de las circunstancias. Fue escrita cuando estaba leyendo las primeras galeradas de mi libro, durante un día de especial desorientación que el hecho de hallarme en un lugar extraño y distante contribuía sin duda a agigantar. Uno de esos días en los que en el interior de quien escribe sucede algo que no se sabe por qué sucede. Y que ocurre raramente, y nunca se sabe cuándo: algo que podría definir como *previsión del pasado que se realiza póstumamente*. Intentaré explicarme. La escritura, a veces, es ciega. Y, en su ceguera, oracular. Solo que su «previsión» no atañe al futuro, sino a algo que ocurrió en el pasado, a nosotros o a los demás, y de lo que no habíamos comprendido ni que había ocurrido ni por qué. Ya había experimentado una sensación parecida al releer, tras su publicación, el cuento *Aserrín, aserrán*, que pertenece al volumen *El ángel negro*. Mientras escribía esa historia (que tuvo una incubación brevísima y que me salió casi de un tirón, torrencialmente) estaba convencido de que brotaba de mi fantasía, de que no era más que un producto de mi imaginación. Solamente algún tiempo después (bastante después), cuando el libro ya llevaba impreso más de un año, un día,

releyéndola, «comprendí» que había escrito esa historia porque había sucedido realmente. No sabía con seguridad dónde ni a quién, pero había sucedido *sin duda* en algún sitio, *anywhere*: pero no fuera del mundo ni solo en mi cabeza, sino en el mundo real. En sustancia: yo no había previsto unos hechos que hubieran podido acaecer, sino que había «previsto», si así puede decirse, unos hechos realmente sucedidos: los había extraído del no-conocimiento (y por lo tanto de su no-existencia) haciéndolos existir por el mero hecho de formularlos en términos narrativos. Intentaré explicarme mejor. La ley de la gravedad existía antes de Newton e independientemente de Newton. Y Newton no «se inventó» nada: simplemente dio cuerpo a una ley física preexistente, encerrándola en una fórmula matemática. Mi cuento había realizado una función análoga.

Y otra situación análoga, pero esta vez amplificada y malentendida por los medios de información, se había verificado con mi novela *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, cuando, muchos meses después de su publicación, un tribunal portugués condenó a diecisiete años de prisión al sargento Santos de la Guarda Nacional Republicana, reo de haber asesinado y decapitado en una comisaría de la periferia de Lisboa, y haber ocultado después sus restos mortales, al joven Carlos Rosa, transfigurado por mí en el personaje de Damasceno Monteiro a partir de un misterioso asunto de crónica negra que había turbado a la opinión pública portuguesa: el hallazgo de una cabeza cortada enterrada en un parque cercano a Lisboa. Los hechos verificados por la instrucción coincidían con cuanto yo había escrito aproximadamente un año antes en mi novela. En aquella ocasión, la prensa italiana (aunque no solo esta, recuerdo también algunos periódicos extranjeros) atribuyó a mi novela un poder adivinatorio, magnificando la capacidad de previdencia de la literatura sobre los acontecimientos. En realidad, se trataba de lo contrario. Al igual que una fórmula física solo aparece después de un fenómeno preexistente, mi novela había descubierto lo que ya existía, lo que había sido realizado. En parte utilizando y reuniendo pedazos de una realidad lejanos entre sí en apariencia, en parte actuando de forma totalmente inconsciente, yo no había previsto los acontecimientos, sino simplemente había *descubierto* lo sucedido.[30]

Volvamos al principio. íbamos diciendo que aquel día en el que leí las galeradas de mi libro, se verificó esa clase de agnición. Comprendí, sin posibilidad de error, con claridad (una claridad, repito, probablemente favorecida por la desorientación y por el extrañamiento), que algunas historias (no todas, algunas) narradas en las cartas de mi novela habían sucedido realmente. En el estado de arrebato, de desmemoria y de semiinconsciencia en el que a menudo se escriben los libros no me había dado cuenta de que mi

subconsciente, a mis espaldas, había reunido fragmentos, retazos, señales, síntomas, inconscientemente recibidos y registrados también, y los había ordenado en algunas historias de forma epistolar; y que esas historias le habían sucedido realmente a alguien «en alguna parte». Tal descubrimiento me turbó. Y no sé si para amansar esa turbación o para afrontarla mejor en su perentoria evidencia, escribí rápidamente otra carta, que titulé *Futuro anterior*. Era, si así puede decirse, un aumento exponencial, porque el haber comprendido lo que había sucedido *antes* me hacía comprender ahora también lo que había sucedido *después* de una de las historias que había contado. Es decir, que esa historia no terminaba allí donde yo había llegado al escribirla sino que tenía una continuación de cuya clave aquel día yo había tomado posesión.

Al día siguiente envié las galeradas a mi editor italiano. Pero en el último momento extraje la breve carta que había escrito el día anterior. En aquel momento me di a mí mismo la siguiente justificación: es mejor mandar estas dos páginas por fax. Aquel fax no llegó nunca, pero no es esa la cuestión (por lo demás había dictado de memoria el número, del que no estaba seguro, y aquí el acto fallido parece buscado). La cuestión es: ¿por qué no dejé aquella carta entre las galeradas, que hubieran llegado sin duda a su destino, y escogí otro medio de expedición? No pedí noticias de inmediato sobre aquel texto mío nuevo y dejé que pasara el tiempo. Me decidí a romper el silencio al cabo de una veintena de días y me enteré de que aquel fax no había llegado nunca a su destino. Y acepté sin protestar las justas objeciones del editor sobre la oportunidad de insertar el nuevo texto en un libro que con toda evidencia resultaba autosuficiente y que además estaba ya impreso, si bien no encuadernado. El libro, al final, fue publicado tal y como puede leerse hoy.

Sobre el porqué de mi acto fallido he reflexionado mucho, con el tiempo. Hoy soy capaz de comprenderlo por las razones que he expuesto al principio: porque no quería que en mi libro ocurriera *aquello que en realidad ya había sucedido*. Me negaba a dar vida, formulándolo con la narrativa, a lo que había sido; a hacer existir de verdad, o hiper-existir, aquello que había existido. Porque aquel hiper-existir hubiera provocado entropía, hubiera actuado de reactor desencadenando una reacción en cadena que concernía no solo y no especialmente al libro, sino al «sentido» de la escritura. Publicado hoy, distante en el tiempo, y separado de los demás elementos de la cadena, es como si ese texto estuviera desactivado y no pudiera dañarse más que a sí mismo. Que vea de todas formas la luz me parece justo, porque a lo hecho, pecho. Aislarlo en un doquier donde él mismo se encuentre extraviado, por estar fuera de su marco (mejor dicho, fuera de lugar), significa al mismo tiempo reconocer su derecho

a la existencia y amansarlo sin sofocarlo, con el fin de que exista sobre todo en una dimensión: aquel día extraño en el que fue escrito, que recuerdo con nitidez.

Mi Sublime Cómplice:

No conocía aún la Fantasía *-no quiero decir la tuya, que ha sido para mí fuente inagotable de sorpresas y de alegrías en estos últimos años, sino la que esta noche has deslizado en el bolsillo de mi chaqueta sin yo saberlo y que acabo de terminar de leer-. Tu artículo reluce en ella como uno de los muchos regalos, el enésimo, que has querido hacer a mi persona, a esta melancólica edad mía en su ocaso y a la clase de amor que nos une. Pero después de tantos años de intimidad no quisiera que te hubieras sentido obligada a pagarme un tributo por haber hecho que mi amigo editor publicara tu libro. En una cosa tal vez seas excesivamente generosa: en afirmar que mis libros están hoy injustamente menospreciados y que merecerían renovada atención. Es verdad en cambio que amo a las mujeres, y nadie mejor que tú puede decirlo. Pero en cuanto a lo demás, mucho me temo que lo dices solo para agradarme, porque sé otras tus verdaderas pasiones: ciertos poetas, los refinados decadentistas, los escritores del* nonsense *y del* calembour. *En todo caso, si mis libros son hoy menospreciados, tal vez la culpa no sea de nadie: así va el mundo, y así va la literatura: ¿a quién quieres que le interese, hoy, en eso que llaman posmodernidad, el neorrealismo del memorial novelado de un viejo partisano? Con qué satisfacción, en cambio, constato lo bien que has sabido aprovechar, en la vida práctica, el lado libertino de mis otros libros. Quizá sean precisamente estos para los que reclamas una renovada atención: porque has entendido cuán auténticos son, más reales que mi antiguo realismo. En los primeros tiempos me parecías incluso circunspecta, cuando no hostil a mis enseñanzas, pero ahora por fin tú también has experimentado el deleite secreto de practicar el auténtico libertinaje, ese verdaderamente subversivo que no respeta las reglas sociales, se mofa del pecado y socava la relación entre hombre y hombre, e incluso la que nos une a nosotros mismos (en eso consiste el gran riesgo), fundado como está en la infidelidad y en el sublime egoísmo del único fin codiciado: el placer individual. Ese placer que se encuentra solamente en esta tierra y por el cual es necesario jugarse el todo por el todo.*

El único riesgo es que el fervor y la devoción de tu artículo despierten las sospechas de ciertos exegetas, los más maliciosos, y tú acabes por ser designada como mi viuda in péctore, al estilo de esas vestales que fueron blanco de la lengua viperina de uno de tus poetas preferidos. Pero quién sabe qué cara pondrían al saber que sobre todo en un punto han dado en el blanco; que yo también, en ciertos momentos… ¿cómo era la frase sobre «laz mediaz»[31]

Anoche quería contarte un episodio, pero después, entre un juego y otro, se me fue de la cabeza. El mes pasado me encontré por casualidad

con aquel médico a quien conocimos en la montaña hace años, el doctor Easy Rider, como lo habíamos bautizado, aquel que se dedicaba a la manutención de las dínamos cardiacas, aunque carente de zen. Se acordaba de mí, porque la cena en el hotelito era en una mesa común, y sostuve con él una cordialísima conversación sobre el descenso libre, por el que él sentía predilección sin comprender que yo, en cambio, prefería el esquí de fondo; y debe de haber pensado que a mi vez me acordaba de ti, «aquella guapa señora de aires algo altivos que parecía un pedazo de hielo, ¿se acuerda, estimado arquitecto?». Claro que sí, naturalmente que me acordaba (quién sabe por qué me llamaba arquitecto), ¿y bien? «Pues bien, ya sabe, incluso los trozos de hielo se derriten, estimado arquitecto, basta con llevarlos a la temperatura adecuada.» Pausa, aires de quien conoce los misterios del universo femenino: «Lo importante con las mujeres es, sobre todo, saber escucharlas.» Se moría de ganas de contar su hazaña, el machito latino, y yo le di cuerda: «No me lo puedo creer, doctor.» Y él que se lanza a contármelo a toda pastilla, porque el hombre, ya se sabe, es cazador, como exige el papel que estaba representando, y tú eras la abatida perdiz de vuelo oblicuo que exhibía como un trofeo colgada de su chaleco.

Y si por lo menos hubiera tenido el valor de usar palabras llanamente vulgares, como debe hacerse entre hombres. Pero nada: contaba su noche de Casanova con alusiones y sobreentendidos, diciendo sin decir, pretendiendo que yo intuyera qué clase de campeón de resistencia amatoria era ese ejemplar de *Homo mediterráneos* que se hallaba delante de un anciano señor como yo, quien de ciertas cosas sin duda ya se había despedido; y qué hembra digna de su virilidad se había revelado aquella señora de aspecto insospechable, a la que, viéndola en la cena, con un jersey de cuello redondo y su aire distante, podía incluso tacharse de frígida. «Tres veces seguidas», me murmuró al oído con tono triunfal, «¡tres veces seguidas!» Le faltó muy poco para darme un codazo. Si solo hubiera sospechado que, al otro lado de la fina pared de madera que nos separaba, mis oídos habían permanecido bien tensos, y no solamente los oídos, y que cada gemido tuyo era para mí, para que aumentase mi deseo; si solamente hubiera sospechado el estado en el que nos había dejado, durante aquella interminable hora, hasta que pude por fin ocupar su sitio; y cómo te encontré, enfebrecida… Por lo demás aquel día dormimos hasta bien entrada la tarde, lo recuerdo, y cuando nos despertamos, aún estábamos aturdidos. Pero ¿cómo decírselo a aquel pobre diablo? Y además, ¿por qué razón quitarle impulso al acelerador del machito itálico lanzado a toda velocidad? Nunca debe decirse a quien cree ser cazador que en realidad es un pato de reclamo. Sería como revelar a una persona estúpida que es estúpida: nunca te lo perdonaría. Permanecí callado.

De esa noche de septiembre pasada contigo nunca podré olvidar el aroma de tu cuerpo bronceado mezclado con el olor de los dos grandes

pinos marítimos cuyas copas rozaban nuestra ventana. Y nunca podré olvidar el ardor con el que has vuelto a amarme. Y la idea de que podrías ser mi hija ha despertado el mío. Es verdad, la habitación del hotel era modesta, el personal algo alelado (aunque acorde con el hotel), de vez en cuando el ruido de los coches de la carretera nacional venía a distraer nuestros susurros o nuestro elocuente silencio; y es verdad que en tu hermoso caserío rústico nos hubiéramos amado con mayor comodidad como las otras veces: pero comprendo que tus amables invitados habrían quedado escandalizados solo con imaginarse lo que había entre nosotros: pero, cómo, i una vieja amistad de su padre! Fue mejor refugiarnos en otra parte.

A veces mi imaginación galopa, pero quiero ponerte al corriente. He pensado que si eventualmente saliera una segunda edición de mis pequeñas conversaciones filosóficas que han merecido tu atención crítica, podría insertar esta carta que te estoy escribiendo en el capítulo dedicado al amor y a la traición, haciéndola pasar por una carta entre los personajes de mi vieja novela libertina, gracias a la cual te conquisté, esa sobre la doble traición. «Las páginas que el autor suprimió entonces de la novela», o una cosa parecida, podría ser el epígrafe. Quizá haya alguien que pueda darse cuenta del truco, pero ¿quién? Tal vez esa amiga tuya, la condesa amante de los perros, que tras el velo del sombrero tiene una mirada aguda. Pero es una mujer fina, y guardaría el secreto. Lo cierto es que una carta como esta dotaría a esa novelita de una dimensión que no tuve el valor de darle entonces, haciéndole osar lo que no osó, y haciendo de ella a posteriori una auténtica novela libertina. Y además, después de años de omisión, como lo han sido los nuestros, reunir valor para transformar en literatura nuestras vidas clandestinas tal vez fuera la solución para quien oculta siempre su propia vida detrás de la vida de los demás. Después, si hay alguna condesa que quiera entenderlo, que lo entienda.

Disculpa esta carta escrita a toda prisa: después de la batalla campal, tu Mayor James, como te gusta llamarme, está volviendo a la retaguardia: el viaje es largo, y no quisiera alarmar a mi amada consorte. Te escribo desde un café al borde de la carretera, aquí al lado hay un buzón, diviso una hilera de cipreses que ya para mí son nostalgia, y quisiera que la recibieras mañana, con mis caricias aún frescas. Solo quiero decirte una cosa: no sabes lo joven y feliz que has hecho que me sintiera esta noche. En estos largos años pasados entre encuentros clandestinos y escondrijos ha habido un periodo en el que creí ser para ti solo el modesto consuelo de una pena de amor. Y quizá lo fuera. Pero ahora que, después de una larga temporada de exclusiva relación conmigo, has tenido una vez más el privilegio de poder traicionar a alguien, a ese individuo que pasa por ingenuo pero con un oscuro pasado, a quien has seducido de nuevo, he comprendido muchas otras cosas de ti. Por lo demás, al principio del verano, cuando viniste a darme el último adiós, ya supe que no iba a ser el

último: recibo ahora una mera confirmación. Y, además, nuestro fugaz encuentro de agosto, a tu regreso de Suiza, era más que una promesa. A mí te une el placer de los sentidos, eso sobre todo, la satisfacción de la carne, el burlarnos de la traición. Y por eso ya no te llamaré nunca más Mis Cabellos de Miel, como siempre te he llamado con buscado afecto. Te llamaré Mi Sublime Cómplice, por esa complicidad y ese entendimiento «de fondo» que solo nosotros conocemos y que las almas simples llaman amor.

HISTORIA DE UNA IMAGEN

Era sin duda a mediados de septiembre. El año no lo recuerdo con exactitud: finales de los años ochenta, en todo caso, probablemente el ochenta y nueve. Aquella tarde de septiembre yo salía de una pequeña galería cerca de la Rué Jacob, en París, tras haber visitado una exposición de fotografías de Robert Doisneau.

Doisneau es un fotógrafo a quien los críticos severos han juzgado siempre con cierta suficiencia. Suele ser considerado «amable», cuando no «pintoresco»: ha captado con su objetivo ese París acaso estereotipado donde se ven vejetes con boina y una *baguette* bajo el brazo, pihuelos burlones, robustas y hurañas porteras con los puños en las caderas, pintores de domingo, enamorados besándose a orillas del Sena. Un París que se parece al de Jacques Prévert y Edith Piaf y donde, si bien con un toque de melancolía, la vida es de todas formas «en rose».

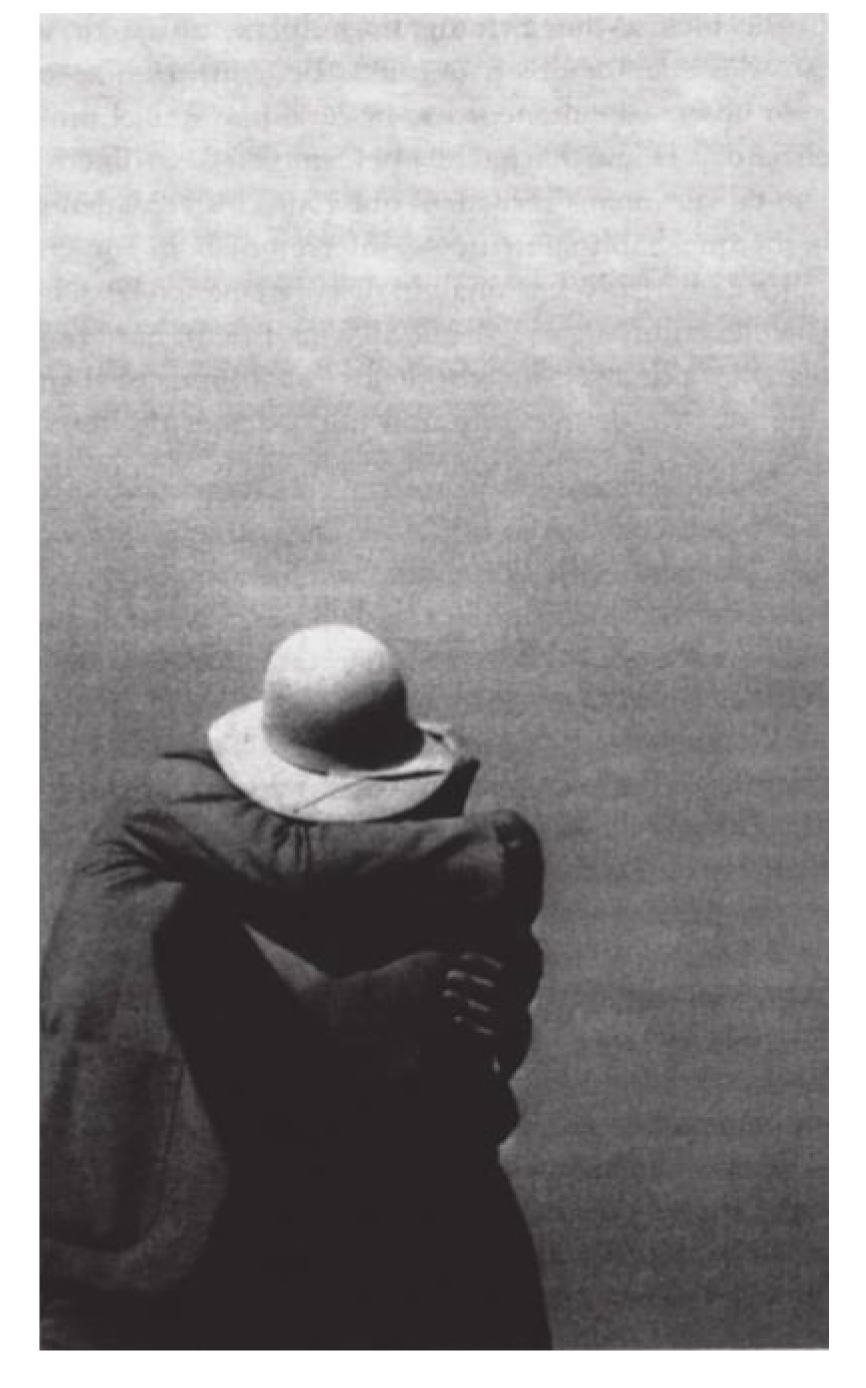
Probablemente yo no sea demasiado exigente: a mí Robert Doisneau siempre me ha gustado. O mejor dicho, no es raro que haya llegado a emocionarme, al igual que te puede llegar una cancioncita o un aria de acordeón, esa música, como diría Drummond de Andrade, que en ciertos días resulta más adecuada para nuestro humor que una sinfonía. Pero aquel día, más que por mi simpatía por Doisneau, había entrado en la pequeña galería porque en un conocido semanario había aparecido «la acusación» de un renombrado crítico, quien, escandalizando a Francia y a todos los admiradores de Doisneau, afirmaba que muchas instantáneas del célebre fotógrafo, y en especial la de los enamorados felices que se besan por la calle, no eran espontáneas en absoluto, sino una puesta en escena. En sustancia: parecía ser que Doisneau había pagado a parejas de jóvenes enamorados para que se besaran «espontáneamente» ante su objetivo en los *boulevards* parisienes.

Al salir de la galería, mis reflexiones vagaban alrededor de la siguiente cuestión: ¿qué es lo «natural» y qué es lo «artificial»? En otros términos: ¿cuál es la frontera entre realidad y ficción? En la portada del catálogo que llevaba bajo el brazo estaba precisamente la imagen que el crítico-detective señalaba como «trucada», la foto, ya

célebre, de una pareja de enamorados que se intercambian un beso al vuelo. Son jóvenes, guapos, entusiastas de la vida: ella lleva una falda plisada de los años sesenta que el objetivo ha fijado en una inmóvil pirueta; él tiene un mechón en la frente mientras su impermeable revolotea. Al fondo, las flores de una florista, edificios, transeúntes por las aceras de una gran ciudad: París. Yo me preguntaba: admitiendo incluso que el fotógrafo hubiera contratado a esos dos enamorados para que se besaran, ¿es que su beso no era espontáneo? Ese beso de más que el muchacho y la muchacha se intercambian por dinero, ¿era tal vez menos verdadero que todos los verdaderos besos que habitualmente se intercambiaban por las calles de París? Reflexionando de esa manera recorrí la Rué des Saints-Péres y llegué al Sena. Era un hermoso día, y los puestos callejeros de los *bouquinistes* estaban abiertos. Me detuve ante uno que, además de libros usados, vendía sobre todo revistas viejas, menús de restaurantes ya desaparecidos, viejos grabados, y vi una imagen que me llamó la atención. Era una fotografía del formato de una postal y representaba a un hombre que abraza a una mujer. La mujer está retratada de espaldas y lleva un vestido negro con un escote en forma de pico. Tiene en la cabeza un sombrero blanco que es al mismo tiempo su cabeza y la cabeza del hombre que la abraza, porque oculta sus rostros. Él se aferra a ella con un abrazo espasmódico, como un náufrago agarrado a una roca, se diría. El cuerpo de la mujer no da señales visibles de emoción, ella se limita a un leve gesto con la mano derecha, pero no se entiende bien si es un gesto de protección y ternura hacia el hombre que la abraza, o si se está sujetando simplemente el ala del sombrero, que el viento podría arrastrar. Alrededor de estos cuerpos fundidos en un abrazo, el gris del cielo (era una foto en blanco y negro) y un horizonte vacío. Lo que me impresionó no fue solo la fuerza de la imagen, es decir, un momento de vida arrebatado por una instantánea, sino también el «misterio» de aquel abrazo. ¿De qué se trataba? ¿Cuál era el secreto de aquel abrazo tan dramático? La foto costaba unos cuantos francos. La compré. En su envés estaba indicado el nombre del fotógrafo, o mejor dicho, un apellido sin el nombre de pila (Kuligowski), el lugar donde había sido captada la imagen (ChâteauLandon), la fecha (1978) y el título: *Couple*. Y además, junto al símbolo del copyright, el nombre de una pequeña editorial (o imprenta) que con toda probabilidad estaba especializada en postales, calendarios y otras pequeñas publicaciones de esa clase.

Esa imagen, que me metí en la agenda, me ha acompañado durante muchos años, siguiéndome incluso en viajes lejanos. Y en el curso de todos estos años no he dejado de plantear la cuestión que esa imagen contiene a quien estaba a mi lado: a mi mujer, a mis hijos, a amigos

de distintos países. Tu ¿de qué crees que se trata? ¿De un adiós? ¿De un regreso? Y ¿quién ha vuelto, o se está yendo, él o ella? O bien: ¿y no será en cambio que este desesperado abrazo oculta una fatalidad? Y si, supongamos, se tratara de un padre y de una madre (por sus cuerpos se sabe que son personas maduras) y él se hubiera enterado de una desgracia que los atañe; su mujer está en una fiesta, ignara, está bebiendo un cóctel en un jardín, charlando con el resto de los invitados, y de repente aparece él, la abraza, su hijo ha muerto en un accidente, él lo sabe, pero ¿cómo decirle a una mujer que está bebiendo un cóctel en un jardín que su hijo acaba de morir?



En febrero de 2001, el editor Feltrinelli me preguntó si tenía alguna sugerencia para la portada de Se *está haciendo cada vez más tarde*, que estaba a punto de publicarse. Sin saber bien por qué, pensé que la fotografía que había llevado conmigo durante tanto tiempo tenía algo que ver con el libro que había escrito. El editor consiguió

ponerse en contacto con la editorial que poseía los derechos, y la imagen pudo ser utilizada en la portada. Yo, en cambio, durante todos esos años, había intentado localizar algún dato sobre el fotógrafo, pero sin éxito: resultaba desconocido incluso en las mejores librerías especializadas. Tal vez se tratara sencillamente de una hermosa y casual imagen que había sido escogida para una postal.

El libro apareció en francés al año siguiente (en enero de 2002) en mi editorial de siempre (Christian Bourgois), con la misma portada. A mediados de enero Christian me propuso realizar una sesión de firmas en una librería cercana a la Sorbona. Era una tarde lluviosa y en la librería había unas cuantas personas que habían adquirido el libro y aguardaban a que se lo firmara. Sentado en una mesa me puse manos a la tarea, que duró un buen rato. Cuando todos se habían marchado, se presentó un señor, ya de cierta edad, alto, de aspecto elegante. Le pregunté a quién debía dedicar el libro. «A Kuligowski», contestó. «¿Como el fotógrafo?», pregunté con cierta sorpresa. «Como el fotógrafo», confirmó el señor. En aquel momento, la curiosidad pudo conmigo. «Disculpe», pregunté, «¿no será usted pariente del fotógrafo?» «Yo soy el fotógrafo», contestó él con aire imperturbable. Me levanté, intercambiamos un apretón de manos, llamé a María José y a Dominique y a Christian Bourgois: «¡Venid, he encontrado al fotógrafo, está aquí el señor Kuligowski!» Brindamos, siguieron las felicitaciones, las preguntas obligadas: por qué no había dado señales de vida, si había recibido la compensación debida, cosas así. Todo está en orden, confirmó el señor Kuligowski. Y después dijo que le gustaría hacerme un retrato, y hacérselo también a mi editor: Christian y yo que le dejamos teléfono y dirección, gracias, para nosotros sería un honor, y el señor Kuligowski que hace ademán de despedirse con amabilidad: discúlpenme, pero tengo que marcharme, ha sido un auténtico placer. Ah, no, señor Kuligowski, le digo acompañándolo hasta la salida, disculpe, pero no puede marcharse así, con el cúmulo de hipótesis que su fotografía ha despertado en mí durante estos años; es realmente misteriosa, pero ¿de qué se trata?; ese desesperado abrazo, o que por lo menos tan desesperado me parece a mí, ¿qué es? Y el señor Kuligowski, con su aire imperturbable, ahora ya en el umbral de la puerta: «Un remariage, c'était un remariage.» Probablemente leyó en mi cara la sorpresa y entonces precisó: en los años setenta se ganaba la vida como fotógrafo de bodas, bautizos y ceremonias de esa clase; aquellos dos eran una pareja que se había divorciado años atrás y después, pasado el tiempo, habían decidido volver a casarse. «Cosas que pasan, ya sabe.»

El señor Kuligowski, si es que era el señor Kuligowski, no volvió a dar señales de vida. No había dejado ninguna tarjeta y ponerme a seguir sus huellas no me parecía adecuado. Pero la historia no acaba

ahí. Algunos meses más tarde, mi amigo Bernard Comment, de viaje en Estocolmo, me llama desde esa ciudad preguntándome si conozco la Thielska Galleriet. No la conozco. «Es la villa de un banquero de principios del siglo XX», me dice Bernard, «con una refinada colección de pintura, que ha sido transformada en un pequeño museo privado.» La voz de Bernard tiene una nota de sorpresa: «Hay un grabado de Munch», me dice, «que parece ser el prototipo de un tema célebre, el beso de dos amantes, del cual el propio Munch hizo más tarde infinidad de variaciones, incluso con alusiones vampíricas.» Pausa. «Los dos cuerpos tan dramáticamente entrelazados, fundidos casi en un cuerpo solo, tienen una pose tan parecida a la fotografía de tu libro que he pensado que el fotógrafo puede haberse inspirado en el cuadro de Munch. En conclusión, podría ser una fotografía "construida", como cuando los fotógrafos hacen posar a quienes retratan. Por desgracia este museo no tiene postales, y está prohibido hacer fotografías.»

Era el mes de abril de 2002 y yo estaba corrigiendo las galeradas de este libro, que el editor Feltrinelli quería publicar antes del verano. La llamada telefónica de Bernard me indujo a parar el libro: la historia de aquella imagen reclamaba definitivamente su propio espacio en el libro que estaba a punto de publicar. Pensé que un principio «filológico» me imponía ir en persona a ver el cuadro de la Thielska Galleriet de Estocolmo. Pero después renuncié a ello. Pensé: la historia de esta imagen es a su manera una «poética a posteriori», pero ¿es que existe un código filológico para una «poética a posteriori»? Las poéticas a posteriori, tendencialmente ¡lógicas, carentes de deontología, cargadas de falsas memorias y de falsas voluntades, son portadoras de un sentido que nos esforzamos patéticamente en dar después a algo que sucede antes. Son hipótesis vagabundas, nómadas, migratorias, para las que no es plausible filología alguna.

No renuncié en todo caso a la curiosidad y seguí indagando sobre Munch. Un elemento más me lo proporcionó Davide Benati, pintor que conoce bien la obra de Munch. Davide me dijo que muchas obras del artista noruego no nacen directamente de su imaginación, sino que están mediadas por una fotografía, arte que Munch amó muchísimo y que cultivó como aficionado (y, en efecto, yo recordaba la pequeña sala que el Museo Munch de Oslo dedica a sus placas fotográficas y que yo había recorrido con imperdonable desatención). Pues bien, me dijo Davide, a menudo Munch convocaba a algunos amigos, los colocaba en una pose que tenía en la cabeza (en el sentido de que «construía» una escena, por ejemplo un abrazo) y los fotografiaba después. Y sobre la fotografía modelaba su obra gráfica o pictórica. Quién sabe si en esa pequeña sala del museo de Oslo no estaría la imagen primaria: una fotografía que representa el abrazo. Tal vez fuera conveniente ir a verlo en persona.

Por los mismos motivos por los que no fui a la Thielska Galleriet, no fui a Oslo. Nunca hay que saberlo todo, y en ciertas cosas es mejor evitar el «todo lujo de detalles». Sin embargo, no resistí la tentación de interpelar a un amigo mío que vive actualmente en Estocolmo, José Sasportes, que no solo es un gran experto en danza y en teatro, sino también un atento crítico de arte. Por teléfono me dijo que conoce bien la Thielska Galleriet, pero que no había mirado nunca la xilografía de Munch con la malicia de quien busca en ella una fotografía «espontánea» realizada en Francia en 1974. Me prometió que ¡ría a verla con esos ojos, y el 2 de agosto de 2002 me envió una carta, acompañada con un dibujito del cuadro hecho por su propia mano (respetando civilmente la prohibición de sacar fotografías en ese museo y secundando a la vez mi reluctancia a tener una imagen precisa de esa obra), que reproduzco aquí en parte con su permiso.

«Querido Antonio:

»He vuelto a la Thielska Galleriet. [...] Es un grabado en blanco y negro, con la huella de la plancha en torno a la imagen. Creo que se trata de un estudio para su famoso *Beso*, cuadro que tuvo numerosas variantes, pero siempre con los dos rostros fundidos el uno en el otro. Una relación con la fotografía de la portada de tu libro podría ser posible, si imaginamos cuál sería el resultado de una fotografía realizada a espaldas de la pareja, con las dos cabezas amalgamadas bajo un sombrero.» Sigue un post scriptum que dice: «Te adjunto un texto finlandés sobre las fotografías de Munch», que no es una ironía de José sobre mi imposibilidad de leer lo que escribe el crítico finlandés, cuanto una suerte de documentación, porque incluye reproducciones de algunas fotografías sacadas por Munch que sirvieron de prototipo a célebres cuadros. Pero entre ellas no hay ninguna fotografía de un abrazo.

Creo que la historia de esta imagen puede detenerse aquí. Rastrear sus razones secretas no me ha proporcionado certeza alguna, pero como compensación me ha despertado muchas dudas. Principalmente, me ha puesto en guardia ante nuestras pretensiones, no raramente arrogantes, de querer trazar los confines exactos entre las cosas que existen, de creer poder medir al milímetro dónde acaba la «realidad» y dónde empieza la «ficción». Por último, desde el punto de vista de la llamada narratología, me ha enseñado que, al contrario de lo que afirman críticos de renombre, la portada de un libro, además de un «umbral», puede ser el ojo de unas escaleras por el que nos precipitamos ignaros. En el sentido de que me ha entrado una sospecha: que no soy solamente yo quien he puesto un libro por debajo de ella, sino que ha sido ella también la que ha convocado un libro por debajo de sí misma. Tal vez ese libro lo haya escrito *también* porque un día, sin razón aparente, compré aquella imagen en un

puesto callejero de París.

Comporta, agosto de 2002

NOTA A LOS TEXTOS

ACERCA DE «REQUIEM»

Un universo en una sílaba es un texto inédito en italiano. Fue publicado en francés, en una versión que aquí he ampliado, en *La Nouvelle Revue Française*, n.º 550, junio de 1999.

ACERCA DE «SOSTIENE PEREIRA»

Aparición de Pereira fue publicado por primera vez, carente de título, en *II Gazzettino* de septiembre de 1994, e incorporado posteriormente a la décima edición italiana de *Sostiene Pereira.*

ACERCA DE «LA LÍNEA DEL HORIZONTE»

Pero ¿de qué se ríe el señor Spino? es inédito.

Autopsia es inédito.

ACERCA DE «DAMA DE PORTO PIM»

Laberintitis fue publicado como introducción al guión de la película *Dama de Porto Pim*, dirigida por J. A. Salgot (Cajastur, 2001).

Ballenas de otros tiempos. Tango de retorno es inédito. La segunda parte del título es un préstamo de Julio Cortázar.

EN LOS ALREDEDORES DE «SE ESTÁ HACIENDO CADA VEZ MÁS TARDE»

En la red es la transcripción de una conversación grabada en marzo de 2001 para la página web de la editorial Feltrinelli.

Autobiografías ajenas son reflexiones nacidas de un cuestionario de una revista literaria, que no llegaron a publicarse.

Futuro anterior: una carta ausente apareció, en una versión incompleta, en *Trame*, n.º 3, abril-mayo de 2002.

Historia de una imagen es inédito.

NOTAS

[1] Alusión al final del poema Tabaquería de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa).

[2] En mi aposento, consciente estoy / de un incorpóreo amigo - / no se revela por su postura - / ni lo confirma -su palabra - // ni el lugar - no necesito presentarlo - / mas correcta cortesía / acogedora intuición / de su compañía - // presencia - es su más gran licencia - / ni él para mí / ni yo misma para él - por acento - / enajenar la probidad - // el hastío de él, sería más pintoresco / que monótono / conocer *una* partícula - de la vasta / sociedad del espacio - // ni siquiera si él visita a alguien - / él morará - o no - lo sabré *yo* - / mas la intuición estima en él / inmortalidad - (Emily Dickinson, *Poemas*, selección y traducción de Silvina Ocampo; Barcelona, Tusquets, 1985).

[3] «No, no, dijo mi Padre Joven, después lo olvidaré todo en cuanto salga de la Pensión Isadora, tengo una muchacha esperándome en la calle de Moeda, en cuanto salga de aquí, lo olvido todo, pero ahora necesito saber, por eso estoy persiguiéndote» (A. Tabucchi, *Réquiem*, trad. de X. González Rovira y C. Gumpert, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 59-60).

[4] «La entonación, la entonación es la viva imagen del alma reflejada en las inflexiones de la voz.»

[5] «Con esa cara un poco así…»

[6] A. Tabucchi, *La línea del horizonte* (trad. de Joaquín Jordá); Barcelona, Anagrama, 1988; p. 109.

[7] Op. cit., pp. 101-102.

[8] «¿Cómo distinguir la risa de las lágrimas?»

[9] Luigi Pirandello, *El humorismo*, en *Ensayos* (Madrid, Guadarrama, 1968), pp. 22-23. Trad. de José-Miguel Velloso, con alguna leve modificación.

[10] Reír, roer. // Y si nos echáramos a reír, / reír de todo, tanto, / que a fuerza de reír / nos hiciéramos llanto, // ¿Llanto recolector / de lo que nos sobra? / En la risa, en el dolor, / el hombre se vea. // Que se vea deforme / si deforme fuera. / ¿Un horror enorme? / Hay otro

mayor… // Y si no lo hubiera, / el horror es nuestro. / ¡Pon el diente a roer, / hinca el diente en el hueso!

11 H. Bergson, *Le tire*. En la edición que he manejado (París, Presses Universitaires de France, 1999), los ejemplos citados están en las pp. 64 y ss.

12 A. Rimbaud, *Bannières de mai*, 1872. «Nada de nada me ilusiona, / reírse del sol es reírse de nuestros padres / y yo no quiero reírme ya de nada, / que quede, al fin, libre este infortunio.» (Trad. de José Luis Rivas y Frédéric-Yves jeannet.)

13 H. Bergson, *Le rire*, op. cit., pp. 60-61: «Los sentimientos que hemos madurado, las pasiones que hemos incubado y las acciones que hemos deliberado, determinado y ejecutado, lo que, en suma, proviene de nosotros y es bien nuestro, eso es lo que da a la vida su aspecto a veces dramático y, en general, grave. ¿Qué es lo que haría falta para transformar todo eso en comedia? Habría que imaginarse que la aparente libertad encubre unos hilos y que, como dice el poeta, somos aquí abajo "… humildes marionetas / cuyos hilos están en manos de la Necesidad". Por lo tanto, no hay escena real, seria, incluso dramática, que no pueda ser llevada por la fantasía hasta lo cómico mediante la evocación de esa simple imagen. No hay juego alguno al cual se ofrezca un campo más vasto.» *La risa*, trad. de M.a Luisa Pérez Torres (Madrid, Espasa-Calpe, 19862), p. 71.

14 H. Bergson, *Le rire*; op. cit., p. 112. «Tomad cualquier otro personaje cómico. Por más consciente que pueda ser de lo que dice y de lo que hace, si resulta cómico es porque hay un aspecto de su persona que él ignora, un lado por el que se escapa a sí mismo. Solamente por eso nos hará reír» (*La risa*, op. cit., p. 121).

15 H. Bergson, *Le rire*, op. cit., pp. 113-114. «Podemos haber estado mucho tiempo con una persona sin descubrir en ella nada que cause risa; sí aprovechamos una aproximación accidental para aplicarle el conocido nombre de un héroe de drama o de novela, al menos por un instante aparecerá ante nosotros al borde del ridículo» (*La risa*, op. cit., p. 123).

16 «Melancolía es un humor, que muchos llaman cólera negra, y es fría, y seca, y tiene su asiento en el espinazo [en el original italiano, *spino]*», en Pirandello, *El humorismo*, op. cit. La cursiva es mía.

17 Agradezco a Fernando Lopes el haberme consentido publicar esta carta que me mandó fotocopiada el 20 de diciembre de 2002, cuando este libro estaba listo para la imprenta. La traducción del inglés es mía, así como el título del capitulillo. Por razones obvias, he omitido la firma del remitente.

18 El juego de palabras se da entre *Ilhas*, en portugués «Islas», e *Ilíada.*

19 Dante, *Divina Comedia*, «Purgatorio», I, v. 71 (*N. del T.*)

20 El autor hace un juego de palabras intraducible con el título original del libro del que se habla. *Donna* «mujer», «dama» de *Porto Pim*, y *Nonna*, «abuela» en italiano. (*N. del T.*)

21 «Un hombre que escribe nunca está solo.»

22 El autor se refiere a un cuestionario que le fue enviado por una revista literaria, al cual contestó en parte pero que después no publicó. (*N. del editor italiano.*)

23 M, Blanchot, *El espacio literario*, trad. de V. Palant J. Jinkis (Barcelona, Paidós Ibérica, 1992[2]), p.23.

24 M. Blanchot, op. cit., p. 22.

25 Como todo relato escrito en primera persona, *Alexis* es ante todo el retrato de una voz. (*Alexis o el tratado del inútil combate*, trad. de Emma Calatayud, Alfaguara, 1977.)

26 E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, trad. de J. J. del Solar (México, FCE, 1981), p. 77. El ensayo sobre los diarios se titula «Diálogo con el interlocutor cruel».

27 E. Canetti, op. cit., p. 79.

28 Y para gran asombro vuestro, tenía la máscara de esos diferentes rostros. No era de forma natural, porque Naturaleza solo le había dado el suyo; por lo tanto, los otros procedían del arte. (Traducción de Mauro Armiño.)

29 C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, edición al cuidado de C. Vela, Milán, Adelphi, 1993.

30 Sobre las reacciones de la prensa relativas al descubrimiento del asesinato y a la condena del sargento Santos, así como sobre los mecanismos de mi novela según cuanto aquí he indicado, véase un iluminador análisis de Manuela Bertone, que me ha dado pie para esta última reflexión («Tabucchi instruit l'affaire Damasceno Monteiro», en W. AA., *Antonio Tabucchi, Geography of a Restless Writer*, Fundacäo Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001).

31 El personaje bromea con una alusión a un pasaje de *Le vedove (Las viudas)*, texto satírico que Eugenio Móntale dedicó a las viudas de los, escritores, recogido en su libro de prosas *Farfalla di Dinard. (N. del T.)*